МАСТАЦТВА

5 /2019
МАЙ



- MINSK DESIGN... WEAK?
- КАМФОРТЫ НАТАЛЛІ ЗАЛОЗНАЙ
- «ЛЯТУЧАЯ МЫШ»: АВАРЫЙНАЯ ПАСАДКА

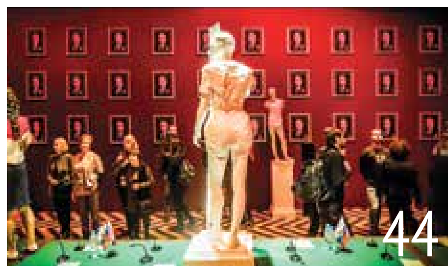
16+

Праект «Выхад» (куратарка Вольга Рыбчынская, мастак Канстанцін Селіханаў) на 58-м Венецыянскім біенале пабудаваны на прасторавым узаемадзеянні пяці мультымедыйных аб'ектаў, кожны з якіх фіксуе пэўную падзею-стан і, у сваю чаргу, суадносіцца з дэвізам біенале «May you live in interesting times» («Каб вы жылі ў цікавыя часы»). Прэзентацыя беларускага павільёна адбываецца ў Кастэла, раёне Венецыі непадалёк ад плошчы Сан-Марка.









Art-турызм

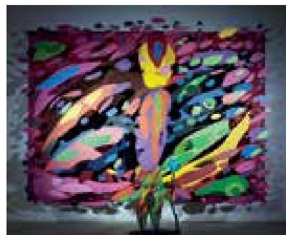
Візуальныя мастацтвы

Музыка

48

Minsk Design... **Weak?**

На першай старонцы вокладкі:



Bazinato. Аналагавы 3D-свет і небіялагічная культурная хлусня. Інсталяцыя. 2019.



ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА – Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Выдаецца са студзеня 1983 года. Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638 выдадзена Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь. Спецыялізацыя (тэматыка) – грамадска-палітычная, літаратурна-мастацкая.

ВЫДАВЕЦ – Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА»
Дырэктар ІРЫНА АЛЯКСЕЕЎНА СЛАБОДЗІЧ
Першы намеснік дырэктара ЛЮДМІЛА АЛЯКСЕЕЎНА КРУШЫНСКАЯ

РЭДАКЦЫЯ: Галоўны рэдактар АЛЕНА АНДРЭЕЎНА КАВАЛЕНКА
Намеснік галоўнага рэдактара Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ,
рэдактары аддзелаў Алеся БЕЛЯВЕЦ, Таццяна МУШЫНСКАЯ, Жана ЛАШКЕВІЧ, Антон СІДАРЭНКА, **мастацкі рэдактар** Вячаслаў ПАЎЛАВЕЦ, **літаратурны рэдактар** Лідзія НАЛІЎКА, **фотакарэспандэнт** Сяргей ЖДАНОВІЧ, **набор:** Іна АДЗІНЕЦ, **вёрстка:** Аксана КАРТАШОВА.

Адрас выдавецтва і рэдакцыі: 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 77, пакоі 9, 10, 4 паверх. Тэлефон 292-99-12, тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя). www.kimpress.by/mastactva. Аўтарскія рукапісы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца. Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Падпісана ў друк 15.05.2019. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «PT Sans Narrow». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,1. Тыраж 670. Заказ 1244. Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва «Беларускі Дом друку»». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/106 ад 30.04.2004. E-mail: art_mag@tut.by.

SUMMARY

The fifth issue of *Mastactva* magazine greets its readers with the new **Art-Tourism** section – an invitation to unfamiliar, though worthy of attention, museums and galleries in the towns and cities of our country. In May, we describe the scenic Navagrudak and Kastus Kachan's Museum Estate (p. 3). After that comes the **Visual Arts** set, which opens with ***Art Digest*** – an extensive survey of notable foreign art events recommended by *Mastactva's* knowledgeable authors (p. 4).
Then follows ***Creative Industry***, where Maryna Gayewskaya, the founder and chairperson of the ABC of Business Youth Association, coordinator of the projects Business Development in Creative Industries for the Prosperity of Belarus and The Voice of Culture, talks about creation and development of one's own business in the sphere of culture (p. 5). There are also a number of other materials in the set. In the renewed ***Master Class*** in May, together with Aliaksander Zabawchyk, we paint a picture (ALIAKSANDER ZABAWCHYK: PAINTING (ACRYLIC, OIL), p. 6). Next in the **Visual Arts** rubric comes the ***State of the Art with Liuba Gawryliuk***: now she offers the readers a substantial reflection on contemporary art, its state and prospects in Belarus from Natallia Zaloznaya, a talented Belarusian artist (NATALLIA ZALOZNAYA. I FEEL COMFORT IN CHANGE, p. 8). ***Reviews and Critiques*** in the world of Belarusian visual arts in May are by Alesia Bieliaviets (personal exhibition of Ales Belski at ZAL#2 Gallery, p. 12), Liubow Gawryliuk (exhibition «Across Countries and Continents» at the High Place Gallery, p. 14), Pavel Vainitski (about the art-trip in the USA, p. 16). We also continue celebrating the remarkable event in the world's art field – *The 100th Anniversary of the Bauhaus*: Ala Pigalskaya (***UNOVIS Against Modernism***, p. 18).
After the panorama of ***Foreign Art Events Digest*** in its field (p. 21), the **Music** section introduces the following: ***Reviews*** of the operetta *The Flittermouse* at the Opera Theatre by Tattsiana Mushynskaya (STRAUSS ON THE TERRITORY OF MASS CULTURE?, p. 22) and Natallia Ganul (THE FLITTING TRAGEDY, p. 25), then the ***Theme*** concerning travelling about the famous musical places: Tattsiana Mushynskaya describes and demonstrates the birthplace and the authentic scenery of Spanish compositions (THE ANDALUSIAN MOSAIC. TRACING CARMEN AND ROSINA, p. 26), and the rich ***Cultural Layer*** of May carries, to the readers delight, a substantial interview with the pupils and followers of Edzi Tyrmand, a composer and founder of the Belarusian assistant conductors' school, prepared by Iryna and Aliaksander Milto (HOW TO CREATE AN ASSISTANT CONDUCTORS' SCHOOL, p. 30). A ***Review of What Dzmitry Padbiarezski has Listened to*** is on page 34.
The **Choreography** section of the fifth issue opens, naturally, with the **Foreign Art Events Digest** (p. 35), then Sviatlana Ulanowskaya talks about the festival of the new theatre Mala inventura in the Czech Republic (DANCE YOUR OWN BIOGRAPHY, p. 36), and Tattsiana Mikhailava discusses a new children's ballet at our Musical Theatre (MIKEL, PEACH AND RHINO, p. 38).
The May **Theatre** rubric carries a series of materials worthy of attention. First, the reader can see the ***Foreign Theatre Art Events Digest*** (p. 39) and then follow ***Reviews and Critiques*** of theatre highlights: Dzmitry Yermalovich-Daschynski (*A Country Doctor* at the Gomel City Youth Theatre, p. 40), Katsiaryna Yaromina (*The Red Helmet* at the Odessa Young People's Theatre, p. 41), Zhana Lashkievich (*The Hen Party* at the Maxim Gorky National Theatre, p. 42), Lizavieta Kalivierda (7th Drama Laboratory on the RTBD minor stage, p. 43), Nasta Vasilievich (*Eternal Russia* in the Vilnius Menu Spaustuve art space, p. 44).
After the introductory ***Foreign Cinema Events Art Digest*** (p. 45), the **Cinema** section offers to the pleasure of its followers Anton Sidarenka's publication in the new rubric ***Who Makes Films?*** The hero of the article is Yawgen Ragozin (p. 46).
The issue is concluded with **In Design** rubric: in May, Alena Karpilava and Alena Kavalenka present the Minsk Design Week and introduce the most interesting works of Belarusian designers (p. 48).



Карцінная галерэя ў **Навагрудку**



МЫ РАСПАЧЫНАЕМ НОВУЮ РУБРЫКУ Ў ПАРТНЁРСТВЕ З НАЦЫЯНАЛЬНЫМ АГЕНЦТВАМ ПА ТУРЫЗМЕ, У ЯКОЙ РАСПАВЯДАЕМ ПРА САМЫЯ ЦІКАВЫЯ ЛАКАЛЬНЫЯ КАМЕРНЫЯ БЕЛАРУСКІЯ МУЗЕІ.

Каб зразумець Беларусь, трэба ехаць у Навагрудак — першую сталіцу Вялікага Княства Літоўскага, горад, дзе адбываліся каранацыя Міндоўга, шлюб Уладзіслава Ягайлы з Соф'яй Гальшанскай, які паклаў пачатак каралеўскай дынастыі Ягелонаў, і ў той жа перабудаванай святыні хрысцілі Адама Міцкевіча. Гара Міндоўга авеяна легендамі, а на Замкавай гары знаходзяцца рэшткі ўнікальнага помніка абароннага дойлідства эпохі Сярэднявечча, узведзенага ў старажытным цэнтры горада як вялікакняская рэзідэнцыя.

Вулачкі горада, арганічна ўпісаныя ў пагорысты ландшафт, адметныя старой забудовай, цэрквамі,





касцёламі і нават мячэццю. Насупраць Замкавай гары на будынку ў старабеларускім шляхецкім стылі можна пабачыць шыльду «Карцінная галерэя». Дом збудаваны паводле архітэктурнага праекта славутага архітэктара Лявонція Зданевіча і рукамі ўладальніка — мастака Кастуся Качана. Так, гэтая галерэя — аўтарская. Ураджэнец Навагрудчыны, жывапісец Кастусь Качан рэалізаваў сваю даўнюю мару ў чэрвені 2014 года, афіцыйна адкрыўшы дзверы для наведнікаў. Выставачныя залы займаюць першы і другі паверх, а на трэцім — творчая майстэрня. На сценах экспануюцца працы гаспадара, але плануюцца і зменныя выставы. Погляд мастака Кастуся Качана дапаможа зразумець адметнасць гэтых гістарычных мясцін. Ён вельмі самабытны аўтар, якога часта называюць песняром беларускіх мястэчак, яму ўдалося ўлавіць асаблівую старасвецкую магію мясцовага краявіду, перадаць атмасферу Навагрудчыны. А ў яго нацюрмортах праз прадметы старога побыту і фрагменты прыроды паўстае адчуванне гарманічнай еднасці чалавека і яго наваколля. За гэтыя гады галерэя стала для Навагрудка не проста турыстычным аб'ектам, а адным з культурных цэнтраў. Часта ўдзел у экскурсіях прымае сам мастак. Кастусь Качан не толькі распавядае гасцям пра свае працы і творчасць у цэлым, але час ад часу праводзіць невялікі майстар-клас па стварэнні карціны.



Ёсць і іншыя прычыны завітаць у галерэю: набыць сувенір ці паштоўку, пачаставацца кавай ці гарбатай з хатнім печывам, наведаць вечарыну ці творчую сустрэчу, зладзіць свой дабрачынны праект ці варкшоп. А таксама разгледзець унікальную калекцыю старажытнага шкла і мэблі, прадметаў побыту мінулых часоў.

Галерэя Кастуся Качана чакае на экскурсіі, майстар-класы, дабрачынныя акцыі, творчыя мерапрыемствы і запрашае да супрацоўніцтва. Ⓜ



г. Навагрудак, вул. Замкавая, д.9
Час наведвання:
чацвер–нядзеля, 11:00–19:00
+375 (29) 346 03 23

Найбуйнейшы кірмаш сучаснага мастацтва **Art Basel** пройдзе ў Швейцарыі з 13 па 16 чэрвеня. Гэтая выстава даўно стала не проста месцам, куды прыязджаюць галерысты і калекцыянеры, каб папоўніць свае зборы, яна дае магчымасць даведацца пра новыя кірункі, такі экспрэс-курс, на якім можна зразумець асноўныя тэндэнцыі сучаснага мастацтва. Дзякуючы сваім дадатковым шоу ў Маямі-Біч і Ганконгу, «Арт-Базель» з'яўляецца важнай культурнай падзеяй для найноўшага арту. Кожнае мерапрыемства ўнікальнае і залежыць ад месца яго правядзення. Гэта адлюстроўваецца ў выбары галерэй, мастацкіх твораў і праграмы ў цэлым.


2.

Дрэздэнская Галерэя старых майстроў з 8 мая па 16 чэрвеня прадстаўляе прамежкавы вынік рэстаўрацыі карціны **Яна Вермеера «Дзяўчына з лістом (Дзяўчына, якая чытае ліст каля адчыненага акна») (1657–1659)**. Адзін з найвялікшых шэдэўраў сусветнага мастацтва мяняе свой выгляд. Рэстаўрацыйныя работы пачаліся ў 2017 годзе, пры гэтым былі выкарыстаныя вынікі папярэдніх даследаванняў карціны і найноўшыя дадзеныя. Па выніках даследаванняў было вырашана раскрыць выяву аголенага Купідона на задняй сцяне пакоя, якая была зафарбаваная не самім Вермеерам, а ў больш позні перыяд, ужо пасля смерці мастака. Даследаванне паказала, што зыходны жывапісны пласт і фарбу, нанесеную над фігурай Купідона, падзяляе некалькі дзесяцігоддзяў. У першую чаргу з карціны быў зняты пажоўклы лак, што прыввяло да адкрыцця арыгінальнай прахалоднай колеравай палітры карціны. Завяршэнне рэстаўрацыі і вяртанне твора ў экспазіцыю плануецца на сярэдзіну 2020 года.



23 мая ў адным з галоўных лонданскіх музеяў – Брытанскім – адкрыецца выстава, прысвечаная манзе, самая буйная з тых, што калі-небудзь праводзіліся за межамі Японіі. Заснавальнікам жанру лічыцца Кацусіка Хакусай, адзін з самых вядомых японскіх мастакоў, які жыў на стыку XVIII–XIX стагоддзяў. Менавіта яго альбомы з малюнкамі людзей, жывёл і прыроды публікаваліся пад назвай «Манга Хакусая». З тых часоў гэты жанр трансфармаваўся ў асобную форму мастацкага выказвання, ператварыўшыся ў глабальны феномен і адзін з галоўных экспартных прадуктаў японскай культуры. Лонданская выстава раскажа пра гісторыю мангі. У адным з залаў музея будзе ўзноўлены найстарэйшы такійскі магазін мангі, а ў спецыяльнай касплэй-секцыі можна будзе пераапрануцца ў любімага героя.
Да 26 жніўня.


1.

Парыжскі музей «Арсэ» прадстаўляе творчасць **Берты Марызо** – адной са знакавых постацей імпрэсіянізму. Роля мастачак у гісторыі многім здаецца незаслужана забытай, іх творчасць – недаацэненай. Вядучы французскі музей вырашыў кампенсаваць гэтыя страты і даць магчымасць разгледзець палітру аўтаркі, якая прымала ўдзел у першай выставе імпрэсіяністаў.
З 18 чэрвеня па 22 верасня.


3.


4.

ArtVilnius – адзіны кірмаш сучаснага мастацтва ў Літве і найбуйнейшы ва Усходняй Еўропе. Дзясятая выстава ArtVilnius'19 пройдзе з 30 мая па 2 чэрвеня ў выставачным кангрэс-цэнтры LITEXPO. ArtVilnius не абмяжоўваецца задачай стымулявання арт-рынку ў рэгіёне Усходняй і Паўночнай Еўропы, ён таксама прадстаўляе панараму галерэй сучаснага мастацтва. Арганізатары кірмашу ўключылі Вільнюс у сістэму самых значных цэнтраў сучаснага мастацтва ў Еўропе і дапамаглі ёй стаць мостам паміж Усходам і Захадам. 10-е выданне прысвечана французскай арт-сцэне: у праграме #FocusFrance будуць удзельнічаць 11 галерэй.


5.

На выставе **«Хуан Міро. Нараджэнне Свету»** ў нью-ёркскім MoMA прадстаўлена каля 60 яго карцін, работ на паперы, гравюр, ілюстраваных кніг і прадметаў, выкананых у асноўным паміж 1920-м, годам першага каталітычнага падарожжа Міро ў Парыж, і пачаткам 1950-х, калі яго ўнікальная візуальная мова стала сусветна вядомай.
Да 15 чэрвеня.

1. Берта Марызо. Пры калысцы. Алей. 1872.
2. Хуан Міро. Нараджэнне сусвету. Алей. 1925.
3. Стан рэстаўрацыі карціны Вермеера на 7 мая 2019 года.
4. Сатору Нода. Залатое боства. 2014.
5. ArtVilnius'18.

Прэміі і фэсты

Марына Гаеўская

LUXEMBOURG ART PRIZE



Гэта штогадовая міжнародная прэмія, якую арганізуе Пінакатэка – прыватны некамерцыйны музей у Вялікім Герцагстве Люксембург.

Штогод шляхам прысуджэння прэміі выяўляюцца таленавітыя мастакі, аматары і прафесіяналы, без якіх-небудзь абмежаванняў па ўзросце і нацыянальнасці. Прэмія заклікана паскорыць кар'еру невядомых творцаў дзякуючы групавой выставе намінантаў Прэміі і дзеянню Міжнароднай сеткі намінантаў, што існуе з 2015 года.

Каб значна дапамагчы лаўрэату, яму прысуджаецца стыпендыя ў памеры 50 тыс. еўра. Лаўрэат можа выкарыстаць гэтыя грошы па сваім выразшэнні.

Усе выдаткі мастакоў-намінантаў аплачваюцца арганізатарамі групавой выставы (транспартаванне твораў, квіткі на самалёт ці на цягнік, размяшчэнне ў гасцініцы 4* з поўным пансіёнам). Тое ж самае тычыцца і ўсіх выдаткаў на аднаго чалавека па выбары намінанта, які будзе суправаджаць яго ў Вялікае Герцагства Люксембург.

Прэмія адкрытая для мастакоў, што працуюць у адным ці некалькіх з наступных жанраў: малюнак, друк, жывапіс, фатаграфія, лічбавае мастацтва, скульптура, гукавое мастацтва, відэа, змешаная тэхніка, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва (тэкстыль, шкло, дрэва, метал, кераміка, мазаіка, папера і іншыя тэхнікі).

Кандыдаты падаюць заяўкі толькі ў электронным выглядзе на сайце luxembourgartprize.com.

Каб падаць заяўку анлайн, кожны кандыдат павінен стварыць уласны асабісты кабінет.

Дазваляецца толькі адзін асабісты кабінет кандыдата для кожнага мастака. Гатовыя заяўкі аўтаматычна пацвярджаюцца паведамленнем сервера «Ваша заяўка скончана, вам больш нічога не трэба рабіць» у асабістым кабінеце кандыдата.



Заяўка, цалкам запоўненая анлайн у асабістым кабінеце, павінна ўтрымліваць наступную інфармацыю:

- адміністрацыйны профіль, у якім ёсць асабістыя звесткі (імя і прозвішча кандыдата, ягоны паштовы адрас, адрас электроннай пошты, нумар тэлефона і фатаграфія кандыдата);
- творчы профіль, які прадстаўляе, у прыватнасці, біяграфічныя звесткі, апісанне творчага падыходу кандыдата і ягоных інспірацый;
- падрабязнае апісанне ці адна або некалькі высакаякасных лічбавых фатаграфій твораў мастака. Прынамсі адна з работ мусіць быць прадстаўленая ў кожнай заяўцы.

Няма максімальнага ліміту на колькасць твораў, якія могуць быць прадстаўлены ў кожнай заяўцы.

Удзел у прэміі Luxembourg Art Prize магчымы толькі пасля выплаты ўнёску анлайн і прыняцця без агаворак Правілаў падачы заяўкі.

Памер уступнага ўнёску, які кандыдат аплачвае для ўдзелу ў прэміі, складае 55 еўра.

Дэдлайн

2 чэрвеня 2019 года.

WARSAW KIDS FILM FORUM



Міжнародны сумесны форум фільмаў і тэлесерыялаў, арыентаваны на дзіцячы рынак. Мэта форуму – усталяваць сувязі паміж краінамі, дзе добра развітая дзіцячая кінаіндустрыя, і тымі, дзе вытворчасць яшчэ толькі развіваецца, і стварыць пляцоўку для сустрэч, каб еўрапейскія прафесіяналы змаглі абмеьвацца ідэямі, вопытам і распрацоўваць новы кантэнт для дзяцей. Прастора форуму дапаможа аб'яднаць праекты з патэнцыйнымі супрадзюсарамі, дыстрыб'ютарамі, агентамі па продажах, вяшчальнымі кампаніямі і кінематаграфічнымі фондамі.

Форум пройдзе сёлета ў Варшаве з 25-га па 27-га верасня.

28 праектаў у стадыі распрацоўкі і незавершанай вытворчасці будуць прадстаўленыя для больш чым 40 міжнародных распрацоўшчыкаў і экспертаў і больш чым 150 вытворцаў, дыстрыб'ютараў і іншых удзельнікаў галіны.

Хто запрошаны да ўдзелу?

Прафесіяналы, якія займаюцца анімацыяй, дакументальнымі фільмамі, кіно, тэлебачаннем, крос-медыя. Гэта вяшчальныя кампаніі, забаўляльныя кампаніі, дыстрыб'ютары, гандлёвыя агенты, прадзюсары, рэжысёры, пісьменнікі, навукоўцы і даследчыкі, журналісты, а таксама фінансуючыя арганізацыі.

Больш падрабязная інфармацыя і рэгістрацыя па спасылцы warsawkidsff.pl/registration.

Дэдлайн

31 мая 2019 года.

Твор пераможцы Luxembourg Art Prize – 2018 Людавіка Цір'е «Хлопчык з наваколля». Акрыл, алей, туш.

Жывапіс
(акрыл, алей)

Аўтар:
АЛЯКСАНДР ЗАБАЎЧЫК

Этапы працы:

1. Аўтар стварае эскіз, вельмі прыблізны і без дэталяў. Асаблівасць працы гэтага мастака ў тым, што выява фармуецца і ўдакладняецца непасрэдна ў працэсе тварэння.
2. Матэрыялы: акрылавыя і алейныя фарбы, вада, мастыхін, шпатель і самаробны грабеньчык.
3. Мастак змешвае фарбы, для гэтай карціны будзе дастаткова прыгатаваць два адценні зялёнага.
4. На нацягнутае і загрунтаванае палатно вылівае палоскі фарбы, якія змяшаў папярэдне.
5. Вастрыё шпателя абклейвае папяровым скотчам для большай мяккасці і размазвае некалькі палосак фарбы па палатне. Гэта аснова будучай карціны.
6. Налівае яшчэ некалькі палосак фарбы паверх асновы.
7. Паўтарае прыём са шпателем. Перамяшаўшыся, гэтыя фарбы ствараць эфектны хвалісты малюнак.
8. Трэці слой працы мастак стварае з дапамогай алейнай фарбы. У адрозненне ад акрылу, яна густая і дапаможа зрабіць патрэбныя фактуры. Наносіць фарбу тоўстым слоем з дапамогай мастыхіна.
9. Грабеньчыкам, зробленым з іголак, пачынае расчэсваць свежы алейны слой, на першым этапе — гарызантальна. Утвараюцца паралельныя палоскі.
10. Дадае неабходны кампанент карціны - святло, размяшчае палатно бокам да акна і пачынае прачэсваць планаваны малюнак вертыкальна. Сонца асвятляе вертыкальныя палосы і выразна чытаецца выява ключа (а таксама вока і носа, як было запланавана ў эскізе), карэкцыя выявы адбываецца ў працэсе. Такім чынам вока прамалёўваецца не жывапісна, а фактурна.
11. Паварочвае карціну да святла крыху больш — і выява становіцца цёмнай на светлым фоне.
12. Аўтар вешае сваю карціну на сцяну — і сонечныя промні падаюць перпендыкулярна. Выява твару-ключа не чытаецца. Трэці варыянт візуальнага ўспрымання твора.

Для стварэння гэтай карціны спатрэбілася некалькі гадзін працы і 30 гадоў творчых пошукаў, у выніку якіх Аляксандр Забаўчык знайшоў свой асаблівы прыём і называе тое, чым займаецца, «дызайнам жывапісу»: «Калі мастак выяўляе аб'ёмны прадмет, на палатне ён увасабляе цень, паўцень і святло, то-бок ён ад пачатку скажае сапраўдны колер прадмета. А я прыдумаў, каб святло малявала. Не мастак ілюзію стварае, а святло. Сэнс любога выяўленчага мастацтва — мінімум сродкаў, максімум выразнасці. Няма нічога больш выразнага, чым "Квадрат" Малевіча, таму што гэта стопрацэнтна штучная праца. Гэта тое, што мастак не мог падгледзець у Творцы». Ⓜ

Падрыхтавала Алеся Белявец.

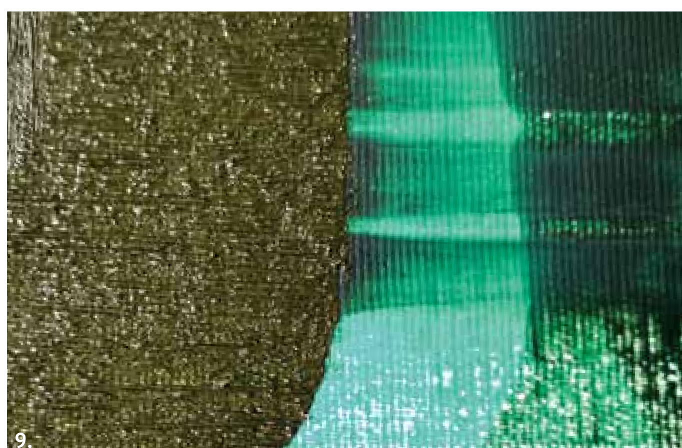

1.


2.


3.


4.


5.


9.


6.


10.


7.


11.


8.


12.



Наталля Залозная. Камфорт адчуваю ў пераменах

НАРАДЗІЛАСЯ Ў МІНСКУ, У СЯМ'І ЗНАКАМІТАГА МАСТАКА МІКАЛАЯ ЗАЛОЗНАГА. СТАЖЫРАВАЛАСЯ, ПРАЦАВАЛА, ЖЫЛА, ГАСЦЯВАЛА Ў АЎСТРЫІ, ШВЕЙЦАРЫІ, БЕЛЬГІІ, ЧАРНАГОРЫІ. З 1992 ГОДА АКТЫЎНА ВЫСТАЎЛЯЕЦЦА І ЎДЗЕЛЬНІЧАЕ Ў АРТ-КІРМАШАХ ЕЎРОПЫ І АМЕРЫКІ. У 2005-М БРАЛА ЎДЗЕЛ У ВЕНЕЦЫЯНСКІМ БІЕНАЛЕ. ВЕЛЬМІ СУЧАСНАЯ МАСТАЧКА, ЗАЎСЁДЫ МАЛАДАЯ.

Для качэўніка ідылія — у навізне

Калі ідылію вызначаць як мірны, спакойны лад жыцця, то, кажучы пра мой замежны досвед, наўрад ці можна назваць яго пошукам ідыліі, хутчэй наадварот. Магчыма, для кагосьці наладжаны спосаб існавання ў родных сценах — ідэальныя ўмовы для творчай актыўнасці і жыцця. Мне ж больш да душы вобраз качэўніка, ён шукае сабе новую тэрыторыю, мяняе яе, абнаўляе. Мне часам здаецца, што па меры прывыкання да месца мой нейкі ўнутраны адлік часу пачынае тармазіцца, час запавольваецца і я запавольваюся. Вось тады я павінна здымацца з якара. Напэўна, так было ў мяне і з працай: тры гады — у мастацкай школе, тры гады — у мастацкім вучылішчы (час ідыліі)... І гэтага было дастаткова, каб не ўпасці ў руціну, не прыйсці да шаблонаў, не прывыкнуць.

Калі вярнуцца да майго перамяшчэння ў прасторы, то першарадным і самым важным матывам змены тэрыторыі і ад'езду ў Бельгію было жаданне выйсці з мясцовага хатняга камфорту. Дома ж заўсёды лепш, дома і сцены дапамагаюць. Да гэтага ў мяне ўжо быў вопыт працы па-за хатнімі сценамі, у гэтым ёсць пэўныя цяжкасці, скажам, гэта як гульня на чужым полі. Цябе ніхто не падтрымае, ты адзін у чужым асяроддзі, свайго роду экстрым. Такая сітуацыя патрабуе пэўных намаганняў і напружання для выжывання. Вось гэтага, мусіць, у большай ступені і хацелася: трапіць у атачэнне, не знаёмае табе, у якім цяжка, некамфортна, але цікава, таму што ўсе новае — пачынаючы з мовы, адносін, законаў і заканчваючы працэсамі, якія адбываюцца ў мастацтве і якія ты не вельмі ведаеш на той момант... І інтэгравацца.

Магчыма, збоку жыццё за мяжой і ўяўляецца ідыліяй: такі «рог багацця», свабоднае жыццё мастака і ўсё такое. Але насамрэч усё значна складаней, чым можа здацца здалёк. У першую чаргу гэта праца на ўсю катушку, і там я навучылася, як трэба працаваць. Жыць у стане, які называецца «быць напагатове». Мы ж — мастакі, а ў мастака ўсё непрадказальна і заўтрашні дзень не гарантаваны. Вядома ж, было шмат пазітыўнага, добра, што гэты вопыт быў у маім жыцці, ні хвіліны не шкадую. Гэта свабода перасоўванняў, магчымасць убачыць на свае вочы ўсё, што адбываецца ў свеце мастацтва, магчымасць зірнуць на сябе ранейшую і на тое, што дзеецца дома, збоку. Гэта выдатны стымул і нагода рухацца наперад. У гэтым сэнсе брусельскі досвед можна назваць ідыліяй.

Збіраць арт-супольнасць, каб час не спыніўся

Ідэя арганізацыі ў Чарнагорыі найлепшага асяродка для мастакоў мяне вельмі прыцягнула і пацягнула ў гэтую краіну. Марат Гельман ствараў тут Еўрапейскую арт-супольнасць. У гэтай мадэлі, напэўна, я знайшла ўвасабленне ўсіх сваіх уяўленняў аб ідэальным суіснаванні, аб ідэальным жыцці мастака: гэта калі ўсе разам і ўсе розныя, калі ёсць магчымасць зайсці да якога-небудзь генія ў майстэрню і папросту пабалбатаць, магчымасць шмат бачыць і чуць. Мастаку неабходна адпаведнае мастацкае асяроддзе, якое яго сілкуе. Стварэнне арт-супольнасці — гэта і была спроба лакалізаваць мастакоў, сабраць іх пад адным дахам і даць умовы для працы. Выдатная задумка, і ўсё атрымалася не толькі на ўзроўні ідэі.

Прыязджалі запрошаныя рэзідэнты, у асноўным мастакі з Масквы, Піцера і Украіны, працавалі яны, як правіла, два месяцы ў рэзідэнцыі і па завяршэнні — выстава праекта, зробленага ў Чарнагорыі. Былі мастакі, якія жылі на той момант у краіне, і былі мясцовыя чарнагорскія аўтары. І ўсіх удалося сабраць у месцы, якое стала называцца Домам мастака, у горадзе Котар, на беразе заліва. Дом мастака — гэта вялікая пабудова былога югаслаўскага суднаходства, закінутая на працягу дваццаці гадоў з прычыны адсутнасці з нейкага моманту самога югаслаўскага суднаходства. Гэты будынак трохі падлаталі і пад выразным кіраўніцтвам Марата запоўнілі мастакамі. Майстэрні, выставачныя прасторы са штотыднёвымі вернісажамі і нават невялікія сувенірныя крамкі. Дадам: яшчэ ў гэтых сценах з пэўнай перыядычнасцю праводзіліся школы сучаснага мастацтва і дызайну, куды з'язджаліся маладыя творцы, слухалі курс лекцый, і як вынік працы школы — справаздачная выстава. Вось такі мікс з маладых, таленавітых і вядомых. Я заспела, напэўна, самы росквіт кам'юніці, механізм ужо быў раскручаны і працаваў на поўным ходу.

На старонках сацыяльных сетак я спрабавала як мага больш дэталёва асвятліць усё, што ў нас адбывалася, выкладваючы свае фотарэпартажы з выстаў і з розных іншых падзей, імкнучыся прыцягнуць увагу беларусаў да гэтага месца. На жаль, не так шмат землякоў з'явіліся на той пляцоўцы. Мяркую, гэта быў бы выдатны досвед для многіх.

Межы сучаснага мастацтва размытыя, і творца цяпер можа заходзіць у любыя прасторы, здзяйсняць сваё выказванне любым спосабам, сродкам, жэстам. Сучасныя мастакі маюць агульную мову камунікацыі, але кожны са сваім асабістым кантэкстам. Гэта і быў самы каштоўны досвед майго знаходжання


1.


2.


3.


4.

ў арт-супольнасці: знаёмства з велізарнай разнастайнасцю аўтарскіх ідэй, з аўтарамі. Магу назваць некалькі імёнаў, з кім давялося працаваць побач, бо ўсіх не пералічыць... Гэта Сямён Файбісовіч, Аляксандр і Наталля Фларэнскія, Уладзімір Козін, Мікіта Аляксееў... Сам Марат Гельман, безумоўна, чалавек, значны ў свеце сучаснага мастацтва, безумоўна маштабны, безумоўна амбіцыйны, як без гэтага. Праекты яго таксама амбіцыйныя і грандыёзныя, яны ўцягваюць у справу вялікае кола творчых людзей. Ён рэалізуе свае амбіцыі, а ўсе ўдзельнікі яго пачынанняў рэалізуюць свае, і ўсім у выніку добра. Нават тым, хто застаецца не ўсім задаволены, што бывае, таксама добра.

І як любіць паўтараць Марат, «жыццё ніколі не будзе ранейшым». Ідэалу ніколі не будзе, лепш бы яго ніколі не дасягнуць, інакш час спыніцца. Адзін праект закрываецца, іншы відазмяняецца, усё працягваецца. Сярод апошніх ініцыятыў Марата Гельмана — арганізацыя і правядзенне форуму рускай культуры «СловоНово», куды з'язджаюцца рускамоўныя пісьменнікі, мастакі, музыкі, журналісты, якія цалкам або часткова жывуць і працуюць за межамі Расіі. Думаю, гэта неверагодна цікава.

Што тычыцца майго досведу знаходжання ў Чарнагорыі, то доўжыўся ён тры гады: мабыць, для мяне трохгадовы перыяд — ідэальны тэрмін ва ўмовах камфорту, больш не трэба. За гэты час падрыхтавала дзве выставы, адну — «Тэатр калектыўнага жэсту» — паказала ў Чарнагорыі і ў Бруселі, другую — «Уцёкі» — у Маскве і Мінску. Працавалася добра і прадуктыўна, нягледзячы на спякоту. Планка была ўсталяваная высока, асяроддзе змушала. Каго я там толькі не сустрэла! Наведвалі наш цэнтр самыя розныя творцы, і ў якасці турыстаў таксама шмат каму было цікава паглядзець, што ж там такое адбываецца. Аднойчы нават сустрэліся з мастаком, з якім даўным-даўно, у 90-я, працавалі разам у Доме творчасці «Сенеж», пад Масквой. За гады ўсё змяніліся да непазнавальнасці, і распазналі адно аднаго толькі па прозвішчах.

Ад галерыстаў чакаю артыстызму і пераканаўчасці

З арт-дылерамі мне працаваць не давялося. Магу толькі тэарэтызаваць на гэты конт. Гэта асобны свет са сваімі правіламі гульні і са сваімі гульцамі, свет, як мне здаецца, далёкі ад рэальнасці... але ён рэальна існуе. Заўсёды працавала толькі з галерыстамі, пра іх і магу казаць як пра прадаўцоў мастацтва.

Ідэальная мадэль працы з галерыстам — гэта ўзаемная любоў. Калі ўсё, што ты робіш, падабаецца, калі ён не перашкаджае сваімі пажаданнямі, не стаіць на дарозе, не замінае рухацца, то гэта ідэальна. Калі ён здольны інвеставаць у мастака, што ў прынцыпе павінна быць, то гэта зусім выдатна. У арсенале якасцяў прафесіянала пры працы з кліентамі павінен быць артыстызм, бо ён перадае захапленне творчасцю свайго мастака пакупніку. І вядома, важкая, адчувальная пераканаўчасць, уменне даць гарантыі высокага ўзроўню твораў мастацтва, з якімі галерыст працуе.

Прытрымлівацца правіл у вучобе і парушаць іх у творчасці

Як я мяркую, настаўнік патрэбны толькі тады, калі ты вучышся, у перыяд навучання. Творчасць і вучоба — гэта працэсы розныя, у знанай ступені супрацьлеглыя. Настаўнік, калі ён сапраўдны настаўнік, можа навучыць чамусьці, толькі ствараючы вучню пэўныя абмежаванні і рамкі, нейкія правілы гульні, якія той павінен выконваць. Гэта свайго роду ўмоўна прынятая сістэма каардынат, што дазваляе паступова рухацца і пры гэтым мець крытэрыі ацэнкі. Калі ў вучобе неабходныя правілы, то творчасць — гэта дзейнасць па-за вядомымі, асвоенымі канонамі. «Ура» таму настаўніку, які закладвае вучню смеласць і сілу сысці ад іх. У жыццё, у вольную творчасць мастак выходзіць адзін. Далей ён кіруецца дапаможнікам і сам жа яго прыдумляе. Барыс Гройс параўноўвае мастацтва са спортам: уявіце, што некалькі чалавек вырашылі спаборнічаць і прабегчы крос, выстраіліся ў адну лінію, пачулі сігнал да старту, усе пабеглі наперад, а адзін пабег у іншым кірунку, не зважаючы на абмежаванні. У мастацтве толькі так і магчыма — бегчы аднаму і абмінаць шаблоны.

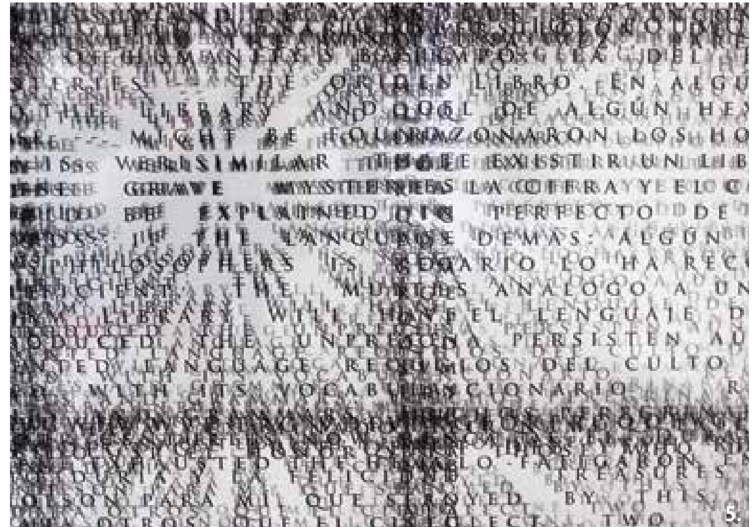
Кажучы пра маіх настаўнікаў, у першую чаргу я назаву свайго бацьку — мастака Мікалая Залознага. Сваёй падтрымкай ён даў мне аванс даўжынёй на ўсё жыццё. Нешта разглядзеў ува мне, адкрыў, выняньчыў і сказаў: наперад, ты будзеш шчаслівая, няма лепшага выбару, чым быць мастаком. І далей не

было ў мяне сумневу ў тым, кім быць, на каго вучыцца. За маёй спінай заўсёды стаіць яго надзейная сцяна, выбудаваная яшчэ ў дзяцінстве, яго моц мастака, яго сіла, энергія, жыццялюбства. Мастацтва павінна здзіўляць, абнаўляць погляд на жыццё, яно не можа быць абыякавым, значыць, у ім мусіць быць вялікая канцэнтрацыя аўтарскай энергіі, здольнай выпраменьвацца.

Мне пашчасціла вучыцца ў Алега Уладзіміравіча Хадыкі. Напэўна, кожны, хто ў яго вучыўся, узяў сабе тое, што адпавядала яго інтэлектуальнаму ўзроўню, досведу і індывідуальным якасцям. Мой досвед адфільтраваў і пакінуў ключавыя пункты:

— творчы падыход не толькі да мастацтва, але да штодзённасці;
— шанаваць працэс, а не вынік;
— не давяраць агульнапрынятаму;
— знаходзіць у звычайным асаблівае, у дрэнным — добрае і карыснае;
— быць гнуткім да зменаў і ў зменах.

У двух словах за ўсё не скажаш... Але да гэтага часу гэта дапамагае мне ў разуменні нашага кантэксту. Сярод сваіх настаўнікаў яшчэ хачу назваць Леніну Мікалаеўну Міронаву. Я вучылася на мастацкім аддзяленні, і праграмай не было прадугледжана колеразнаўства. Па просьбе невялікай групы студэнтаў-жывапісцаў Леніна Мікалаеўна праводзіла для нас заняткі па колеразнаўстве. Потым яны плаўна пераraslі ў курс пад назвай «Лічбавая сімволіка», а далей — у лекцыі па сучасным мастацтве. Леніна Мікалаеўна — чалавек з незвычайным інтэлектуальным багажом, якім яна шчодра дзялілася, прыносячы на заняткі горы выпісак, цытат з разнастайных крыніц усіх часоў і народаў. Яе лекцыі расчасалі хаос ведаў, усё ўпарадкавалася і лягло на патрэбныя месцы.



МНЕ Ж БОЛЬШ ДА ДУШЫ ВОБРАЗ КАЧЭЎНІКА, ЁН ШУКАЕ САБЕ НОВУЮ ТЭРЫТОРЫЮ, МЯНЯЕ ЯЕ, АБНАЎЛЯЕ. МНЕ ЧАСАМ ЗДАЕЦЦА, ШТО ПА МЕРЫ ПРЫВЫКАННЯ ДА МЕСЦА МОЙ НЕЙКІ ЎНУТРАНЫ АДЛІК ЧАСУ ПАЧЫНАЕ ТАРМАЗІЦЦА, ЧАС ЗАПАВОЛЬВАЕЦЦА І Я ЗАПАВОЛЬВАЮСЯ. ВОСЬ ТАДЫ Я ПАВІННА ЗДЫМАЦЦА З ЯКАРА.

Сучаснаму мастацкаму працэсу неабходная альтэрнатыўная адукацыя

Свет сёння адкрыты. І інтэрнэт магутна ўсіх звязаў. Падобныя сацыяльныя, эканамічныя, экалагічныя праблемы і іх пераадоленне аб'ядноўваюць. Сучаснае мастацтва мае агульную мову, яно не жыве па-за кантэкстам сучаснасці, яно заўсёды задаецца пытаннем ці задае пытанне сучаснасці. Іншая тэма — як адпавядае наша «тут» усяму таму, што адбываецца «там», наколькі цікава гэта там. У Беларусі ёсць выдатныя мастакі, але мастацкі працэс — інертны. Занадта доўгі шлях трэба прайсці пачаткоўцу, каб самастойна ўпісацца ў кантэкст сучаснага мастацтва. Мяркую, наша сістэма адукацыі павінна быць больш адкрытай, больш гнуткай, здольнай змяняцца. Адукацыя можа змяніць сітуацыю, але спачатку трэба змяніць сістэму адукацыі. Патрэбныя новыя праграмы, з майстар-класамі, з запрошанымі лектарамі, варкшопы з куратарамі, з рэзідэнцыямі, інтэрвенцыямі і г.д. — мастацкая адукацыя не павінна застойвацца. І ўжо ёсць мастакі, якія так вучацца і так працуюць.

Сучаснае мастацтва — гэта толькі навізна

Адсутнасці навізны ў мастацтве няма і не можа быць, мастацтва заўсёды ідзе за руку з часам і ў нагу з ім. Навізны не будзе толькі ў сітуацыі, калі час спыніцца. Але час, наадварот, паскараецца, і мастацтва ідзе за дынамікай часу. Калі раней новае зневажалася, то цяпер толькі новае і ёсць мастацтва.

У канцы XIX — пачатку XX стагоддзя нараджаецца эпоха мадэрнізму, было зламана класічнае ўяўленне пра стаўленне чалавека да свету. Мастак ужо не паўтарае, не капіюе, не адлюстроўвае свет, а зменьвае яго, мастак — творца. З'яўленне мадэрнізму наўпрост звязана са зменамі ва ўсіх сферах жыцця грамадства — сацыяльнай, эканамічнай, палітычнай. Рускі авангард мог з'явіцца толькі ў той час, у які ён з'явіўся.

І яшчэ прыклад. Эндзі Уорхала называлі чалавекам-люстэркам, ён мастак поп-арту, апалагет грамадства спажывання. У яго працах цяжка знайсці вывы прадметаў, ён малюе этыкеткі. Ён знайшоў гэты ход, ён адчуў свет спажывання і перанёс акцэнт з прадметаў і з'яў на знакі і сімвалы, якія падмяняюць самі аб'екты. Так у яго творчасці з'явілася абазначэнне долара, знак, які сам па сабе не мае наміналу. На яго прыкладзе добра відаць, што мастацтва — гэта свайго роду карціна свету, а мастак — асаблівае люстэрка. Ён і яго оптыка павінны быць тут і цяпер. Цытаванні ды інтэрпрэтацыі — характэрныя складнікі сучаснага мастацтва. Калі мастак што-небудзь наўмысна цытуе, гэта павінна быць відавочным.



Постмадэрнізм называюць культурай second hand, гэта эстэтыка сімулякру і віртуальнай рэчаіснасці. Ключавое для класічнага мастацтва паняцце «мэта» замяняецца на гульню, «завершаная праца» і яе самакаштоўнасць — на працэс. Дыстанцыяваны глядач ператвараецца ва ўдзельніка вытворчасці сэнсаў.

Цяпер усё часцей нашу эпоху пазначаюць тэрмінамі «метамадэрнізм», «рамантычны канцэптуалізм». Што за гэтым стаіць, як развіваецца? Трэба разабрацца...

1. Escape 3. Акрыл. 2017.
2. Souvenir 1. Акрыл. 2018.
3. Souvenir 2. Акрыл. 2019.
4. Swimming. Акрыл. 2011.
5. Бібліятэка. Папера. 2012.
6. Дзённік. Папера. 2011.

Шчырая абарона **крохкасці**

ВЫСТАВА АЛЯКСАНДРА БЕЛЬСКАГА Ў ZAL #2 ГАЛЕРЭІ «АРТ-БЕЛАРУСЬ»



1.


2.

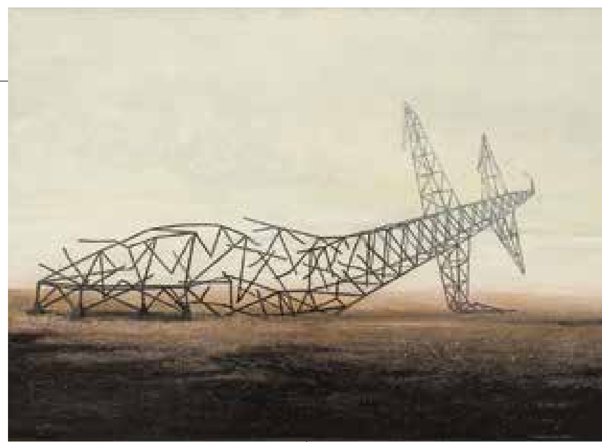
Алеся Белявец

Калі нараджаецца мастак? Пасля заканчэння прафесійнай адукацыі выпускнікі выходзяць у самастойнае жыццё ў адзіноце. І даводзіцца зноў вучыцца. Здараецца, што дыпломная работа становіцца апошняй творчай працай выпускніка, але звычайна гэта кропка адліку ці адмаўлення — для таго, каб зрабіць свой першы самастойны крок. І грунтоўная школа майстэрства важкім грузам вісіць у цябе за плячыма. Ці давядзецца пацягнуцца да гэтага плецака на спіне, каб дастаць неабходную прыладу, ці ўвогуле мала што там спатрэбіцца, акрамя самых базавых рэчаў.

Як мастак набывае патрэбны яму інструментарый, у якія бездані пры гэтым сягае, толькі ён і ведае.

Калі першы раз убачыла на выставе працу Аляксандра Бельскага, адразу падумала, што аўтар — студэнт: настолькі адарваным ад мясцовага кантэксту можа быць толькі не ўлучаны ў яго чалавек. Мінскія «Восеньскія салоны» адкрылі запатрабаванасць на мастацтва звонкае ды хвосткае. І на гэтым разнаітым тле Бельскага заўважылі, ён атрымаў глядацкую ўвагу. А часопіс «Мастацтва» на вокладцы надрукаваў фрагмент яго твора з персанальнай


3.





выставы ў галерэі «Арт-Беларусь». «Місія "Апалон"» — астранаўт ратуе бюст Апалона з месяцовай паверхні. Гульня са словамі, іронія, густоўны сцёб, постмадэрнісцкі падыход — усё ў наяўнасці. Чаму гэтая пазіцыя так вылучаецца з такіх жа постмадэрнісцкіх дэкаратыўных салонаў і што ў гэтай іроніі такое відавочна жывільнае?

Трэба разабрацца...

У творах Аляксандра — амаль газетная актуальнасць, але ў адрозненне ад плакатнага падыходу жывапіс дадае эмоцыі і дэталі. Пасля заканчэння кафедры манументальна-дэкаратыўнага мастацтва Беларускай акадэміі Аляксандр Бельскі дзесяць гадоў працаваў у кінатэатры «Піянер», маляваў афішы гуашшу на палатне, пасля двух-трох тыдняў, колькі стужка ў пракаце, гуаш змывалася, а палатно выкарыстоўвалася наноў. Маляваў да фільмаў, якія не глядзеў. Інспірацыі — плакаты, афішы. Атрымлівалася хутка, выразна, пераканальна. Сам мастак расказвае, што амерыканскія блакбастары вельмі на яго паўплывалі, захацелася беларускага «варушняку». Як НЛА каля бібліятэкі. Элементы кіношнай азбукі засталіся ў яго творчасці і цяпер. Гэтыя «піянерскія» гады перафарматавалі яго адукацыйны досвед, ператасавалі літары, змясцілі акцэнты. Афіцыёз, што б ні стаяла за гэтым словам, ён навучыўся пераплаўляць у лёгкі сцёб, у іронію. Дадаліся снегавікі, вобраз з'явіўся вельмі дарэчы.

Іх узнікненне тлумачыць стомленасцю ад чалавечых твараў: калі працаваў шаржыстам дзеля грошай, пальцы апухалі маляваць. А патрэба спраектаваць літаратурныя сюжэты на нейкія аб'екты засталася. Знайшоў замену, замяшчэнне, вылучыўшы базавую функцыю-рысу — крохкасць. Можна, канешне, было выдумаць персанажа, але Аляксандр Бельскі вырашыў увесці зразумелыя для ўсіх правілы гульні. Некалькі сюжэтаў зрабіў вызначальнымі. Адзін з іх даведзены да гранічнага кантрасту — крохкая наканаванасць, што сутыкаецца з брутальнай сілай.

У «Гравітацыі» снегавік расчляняецца і адлятае. У іншай працы пакутуе нібы Святы Себасцьян, працяты стрэламі, а мілыя галубкі ладзяць сваё гняздо на яго скажонай болем галаве. У пачатку засваення гэтага аб'екта Аляксандр Бельскі стварыў алюзію на карціну Караваджа «Нарцыс», дзе эксперыментаваў з эмоцыямі: паспрабаваў зразумець, ці можна, не малюючы чалавека, увасобіць пачуцці персанажа і прымусіць гледача яму суперажываць. Тэхніку старога майстра, яго непаўторную святлаценевую мадэліроўку перадаў праз працэс таяння. Яшчэ адзін твор — па матывах палатна Рэмбранта «Урок анатоміі доктара Тульпа». Адзіны чалавек на гэтым палатне — труп, над якім схіліліся снегавікі. Кожны снегавіковы твар — носьбіт адной чыстай эмоцыі. «Інтэрпрэтацыі гэтай работы існавалі і да мяне, але я не здзекуюся з навуковага таварыства, а транслюю недастатковае разуменне, недавывучанасць чалавечага арганізма», — расказваў мастак.

Ён інтэрпрэтуе сюжэты, заезджаныя да банальнасці, напрыклад прыборка яблыкаў у прычэпы трактароў сіламі імперскіх штурмавікоў. У кожнай работы — сваё вырашэнне, ёсць сур'ёзныя, ёсць сцёб, ёсць тыя, якія без ведання кантэксту не чытаюцца, ёсць самадастатковыя.

Усё гэта выглядае як рэакцыя на непапулярнасць сацыяльных і палітычных тэмаў у нашым жывапісе, на яго фармалізацыю і падмену сімвалізму сурагатнымі аналагамі. Губляючы актуальнасць, вастрыню, творы часта ператвараюцца ў дэкаратыўнае пано, у чым не папракнеш Аляксандра, ён шчыры і адкрыты ў сваім сённяшнім пошуку. Тэму снегавікоў плануе закрыць. Успрымае гэты аб'ект як трэнажор, каб рухацца далей, без шораў, без умоўнасцей, без прывязкі да лакальнага кантэксту. Чаго яшчэ мастак дасягнуў за гэты перыяд?

Удала засвоіў эксперымент на стыку кіношнай стылістыкі, з дапамогай якой творца разразае рэалістычную карціну, каб паглядзець, што хаваецца за яе тканінай. Сартр трактаваў гульню як форму існавання чалавечай свабоды. Гэта супрацьдагматычны тып светаўспрымання. У межах сваёй творчасці Аляксандр Бельскі лёгка разбурае ўсе канструкцыі сур'ёзнага мастацтва сваім мілым неабачлівым жэстам.

Напрыканцы савецкага перыяду існавала своеасаблівая форма андэграўнду — «Міцькі», яны гулялі са злым азартам, знешняе супрацíўленне надавала сэнсу і вастрыні іх, здавалася б, бессэнсоўнаму пасылу. Сёння, пасля постмадэрнізму, мала хто звяртае ўвагу на такія жэсты, і цікава, у чым мастак шукае апору ва ўласнай дзейнасці. Думаю, як і ў любой гульні — атрымлівае задавальненне ад працэсу. Ад магчымасці прыдумляць уласныя правілы.

Ужо не ў якасці пратэсту, а каб супрацьстаяць суму ўсёпаглынальнай энтрапіі. М

1. Mazzei. Алей. 2017.
2. Чацвер. Алей. 2015.
3. Разбяруцца. Трыпціх. Алей. 2018.
4. Анатомія Арыса Кіндта
(па мянушцы Малы). Алей. 2017.


4.


1.

Вандроўкі і канвенцыі

ВЫСТАВА «ПА КРАІНАХ І КАНТЫНЕНТАХ» У ГАЛЕРЭІ «ВЫСОКАЕ МЕСЦА»

Любоў Гаўрылюк

Напярэдадні летняга вар'яцтва з нагоды «перамены месцаў» так прыемна пагаварыць з Еленкай Данбровай, куратаркай секцыі «Photo Travel Club» у складзе Саюза фатографаў, пра іх новую выставу. Самі ўдзельнікі — Юрый Бірукоў, Андрэй Бортнікаў, Надзея Дзегцярова, Еленка Данброва, Андрэй Дубінін, Лана Красікава, Галіна Ламака, Уладзіслаў Рута, Зміцер Рухленка, Уладзіслаў Сакалоўскі, Наталля Яўмененка — ужо выказаліся праз свае працы. А мы з куратаркай гаворым пра бясконцую любату, пра гэтую салодкую залежнасць — travel-фатаграфію.

Еленка Данброва: Мы пачалі з шасці чалавек на «Фотакрафце» і сталі думаць: што далей? Будавалі вялікія планы, марылі аб далёкіх маршрутах, а ў выніку выбраліся ў Белую Царкву. Быў студзень, і ўжо тады стала зразумела, што лепшы час для сумесных паездак — вясна, пазней пачынаюцца ўласныя планы. Бо гэта ж не проста travel, у нас дасведчаныя вандроўцы! Кадры з гэтых паездак мы цяпер адабралі для экспазіцыі «Па краінах і кантынентах» — Ісландыя, Італія, Афрыка, Індыя, Манголія. Я рызыкнула выступіць у якасці куратара: разумела агульны план працы і неабходнасць дырэктыўных дзеянняў. У выніку мы сканцэнтраваліся на краінах, а не на аўтарах — гэта было важнае рашэнне. І паказалі розныя жанры з тым, каб убачыць нейкія перасячэнні або, наадварот, кантрасты. Адбор будаваўся на некалькіх крытэрах: жанравая і візуальная разнастайнасць, магчымасць аўтарам праявіць сябе, выключыць дубляванне. А ў цэлым хацелася дамагчыся самай высокай якасці з улікам таго, што ўся гэтая праца вельмі спецыфічная, затратная і не акупаецца.

Пры падрыхтоўцы выставы шмат абмяркоўвалі падыходы да здымкі розных аўтараў: уключэнне людзей у кадр, жаданне «выцягнуць» тое, чаго не відаць большасці, імкненне знайсці водгук гледача праз адчуванне — як гэта ўсё працуе ў travel-фатаграфіі. Для многіх з нас важная прыгажосць прыроды, якая ўзнікае перад вачыма, і яе трэба захаваць, каб хаця б дзеці разумелі, што засталося пад жахлівымі заваламі смецця...

І вядома, мы разбіраем у секцыі тэхнічныя моманты, якія сапраўды вырашаюць многае. Так што «Photo Travel Club» — гэта заўсёды камунікацыя і погляд на «краіны і кантыненты» знутры, з уласнага вопыту, з індывідуальным стаўленнем.

З падарожжа заўсёды вяртаешся абноўленым, з адчуваннем, што вось зараз можна жыць далей... Ды прывозіць хочацца не вычышчаныя карцінкі, не прыемныя ўспаміны. Многае адбываецца на падсвядомым узроўні, хоць першапачаткова ты рыхтуешся, вызначаеш задачы і толькі потым пачынаеш асвойваць прастору. Напрыклад, у Венецыі, назіраючы, як граюць дзеці і развешана бялізна, у мяне ўзнікла адчуванне дома — не майго, але дома. Цікава рознае стаўленне аўтараў да адметнасцей: часам чалавек/мадэль на іх фоне перакрывае сабой усё, а ў іншых выпадках ён становіцца часткай культуры краіны, паўсядзённага жыцця. Вось праз вобразы людзей з афрыканскага племені, якія толькі пазіруюць у традыцыйнай вопратцы, а ў жыцці ходзяць з аўтаматамі, можна шмат чаго зразумець. Гэта ўсё тонкія грані — убачыць прыгажосць ці нешта неістотнае, выпадковасць ці здзіўленне перад вадаспадам, калі фізічна адчуваеш пырскі на твары...

Чым добрыя фотатуры, дык гэта магчымасцю не галопам праскочыць новае месца, а пажыць тыдзень, пранікнуцца, вызваліцца ад таго, што ты чытаў і думаў, і ўбачыць на самай справе. Зусім іншае паветра вакол, калі ты пажывеш у гэтым месцы, не выключаўся з яго, адчуў нават на ўзроўні клімату, і цяпер гэта тваё новае веданне. Уражанні не павінны нагрувашчвацца, душыць адно аднаго — гэта культура іншага месца, жыццё іншай краіны. Спадзяюся, і глядач становіцца ўдзельнікам падарожжа.

А ёсць яшчэ феномен вяртанняў: аднаму чалавеку-творцу ўсюды добра і ён не можа нідзе зачапіцца, а другі заточаны на візуальны аповед, на доўгую гісторыю, і гэта тое паглыбленне ў прастору, калі некалькі кадраў цягнуць за сабой некалькі «тамоў». Хоць не заўсёды фатограф можа гэта сфармуляваць вербальна.

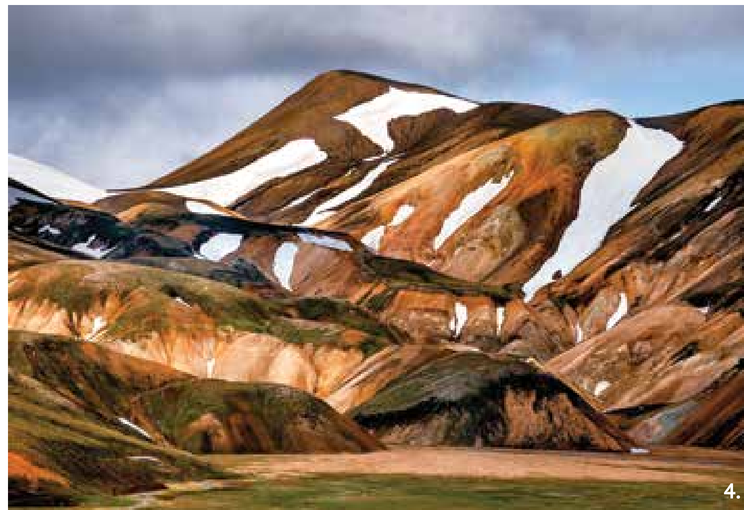

2.


3.

Мяркую, у экспазіцыі ўсё ж сачытваецца спачатку краіна — не з подпісаў, а затым усё астатняе. Нам пашанцавала: супадаюць хобі і прафесійны інтарэс, а ўжо далей разгортваюцца, раскрываюцца асабістыя пункты гледжання.

Любоў Гаўрылюк: У спробах разглядзець у travel-фатаграфіі патэнцыял для мастацкіх амбіцый крытыка прыходзіць у канвенцыйнае поле, дзе ў сілу звышпапулярнасці жанру некалькі топікаў абмяркоўваюцца пастаянна. А менавіта: што робіць візуальныя ўражанні ад падарожжа мастацтвам? Экзотыка ці эстэтыка, залежнасць ад тэхналогій або ад бытавой уладкаванасці (а гэта таксама важна!)? Адчуванні новай прасторы? Аўтарскія інтэнцыі? А гэта як дамовімся!

Плюс звыклыя кадры, удала знойдзеныя ў іншым асяроддзі. Гэта яшчэ не кантэкст, які фатограф не паспявае засвоіць у ходзе хуткай паездкі. Але ўжо змененае асяроддзе прырастае характэрнымі асаблівасцямі — партрэты, фактуры, стрыт-назіранні, рамантычныя віды, прыродныя і архітэктурныя адметнасці і, нарэшце, ежа. Што ж лічыць сапраўднай travel-фатаграфіяй? Прафесійныя фотатуры, з усёй неабходнай інфраструктурнай падтрымкай, збольшага адказваюць на пытанне. Калі графік у іх не хуткасны, цалкам можна «распавесці гісторыю». Тады дасягнуць навізны сюжэта, у той жа час пазнавальнасці месца, і нават рэалізаваць аўтарскі пасыл значна прасцей. Справа за аўтарам — што ўсё ж ён выбірае ў якасці аб'екта і што адрознівае яго выбар ад тысяч іншых рашэнняў? Як і навошта ён гэта робіць? Прадказальнасць так рэдка саступае месца адкрыццям, ажно даводзіцца казаць пра новую банальнасць — трэнд 1980-х, які стварыў Джэф Кунс, а ўсур'ёз зацікавіўся яшчэ Энндзі Уорхал. Абодва атрымалі найвышэйшы поспех, што


4.

б мы ні разумелі пад гэтым словам. Але калі карыфеяў сфера кічавага і звычайнага цікавіла канцэптуальна, то цяперашнія фатографы апынуліся ў ёй не наўмысна. Аднак апынуліся, паколькі ў палоне выдатных «відаў» могуць быць умоўныя «ўсе», аддавацца самападману могуць таксама «ўсе», у выніку ад пазіцыі сучаснага мастака мы аддаляемся далей і далей. А там, тобок у поп-арце, ёсць апрапрыяцыі твораў мастацтва ва ўласную аматарскую практыку і іронія, калі банальнае змяшчаюць у поле мастацтва. У падобных прыкладах мы счытваем няхітры постмадэрнісцкі тэзіс аб адноснасці ўсіх іерархій. Нагадаю, гаворка ідзе пра шматлікія паўторы выяў з арсеналу вандроўцы. І пра няўменне адымаць з іх «знаёмае», пакідаючы сваё. Як жа гэта цяжка — перадаць пераадоленне адлегласці, адметныя рысы іншага дыхання, што не паддаецца апісанню. Вербальнаму — і візуальнаму, на жаль, без сумненняў. Пачуццёвы, інтуітыўны рэгістр таксама павінен быць убудаваны ў мову, візуальную ў нашым выпадку. Як гэта зрабіць? Ці магчыма гэта? І якой можа быць стратэгія: супрацiўленне матэрыялу як выкліку або следаванне за ім — у пошуках свайго новага погляду? Мяркую, у любым выпадку варта працягваць гэтую гульню. У лепшым сэнсе слова і дзеяння.

Калі глядзець з гэтай перспектывы, то аўтары «Па краінах і кантынентах» вельмі пастараліся: і Андрэй Дубінін з мараканскім краявідамі, і Наталля Яўменёнка з вулічнымі гісторыямі адтуль жа. У Грузіі цікава папрацавалі Лана Красікава і Андрэй Бортнікаў, у Афрыцы — Юрый Бірукоў. Індыя паддалася Галіне Ламака і Змітру Рухленку. Італія выразна трымае ў сваім палоне Еленку Данброву, і як жа гэта зразумела! Краіна як фенаменальнае вiруснае паражэнне... Ісландыя Андрэя Дубініна патрабуе асобнай гутаркі: ужо не пра новую банальнасць, а пра новую шчырасць. Працягнем, спадарства, гэтую салодкую ілюзію, гульні, рызыкі і здагадкі. М

1. Андрэй Бортнікаў. Грузія.
2. Юрый Бірукоў. Афрыка.
3. Уладзіслаў Рута. Зімовыя традыцыі ў Цэнтральным парку.
4. Андрэй Дубінін. Ісландыя.


1.

Нью-Ёрк

З ЖЫЦЦЯ АРТ-СТАЛІЦ

Павел Вайніцкі

Доўга сюды імкнуўся — і вось нарэшце апынуўся ў цэнтры сусветнага арту. У горадзе велічэзным, цудоўным і разнастайным, як і мастацтва, якім ён напоўнены. Прапаную разгледзець, наколькі па-рознаму могуць рэпрэзентавацца ў прынцыпе адны і тыя ж карціны, скульптуры, інсталяцыі і што-б-там-яшчэ-ні-адносілася-да-сучаснага-мастацтва ў некалькіх абавязковых да наведвання «кропак зборкі».

У Музеі Уітні — шыкоўная рэтраспектыва Уорхала, і гэта зусім не папса. Высвятляецца, што ён тонкі, нават лірычны малявальшчык на світанку сваёй артыстычнай кар'еры, смелы эксперыментатар у росквіце і філосаф у зеніце. Выстава ўражальна аб'ёмная і аб'ектыўная па трактоўцы, проста мастацтвазнаўчы экстаз: выразна і карэктна выкладзена, кантэкстуалізавана, дакументавана і атрыбутавана! Бонусам да Уорхала — выдатна структураваная выстава «Праграмаванае», якая базуецца на дакладных інструкцыях да мастацтва. Гэта тэматычны падбор з калекцыі — ад неону і антыкварных тэлевізараў Джозэфа Кошута і Нам Джун Пайка да сучасных складаных інсталяцый, што апелююць да сацыяльных даследаванняў і віртуальнай рэальнасці.

МоМА — займальны атракцыён па ажыўленні карцінак з падручнікаў па гісторыі мастацтва: яны набываюць матэрыяльнасць, дакладныя памеры і колер. Напрыклад, «Авіньёнскія дзеўкі» Пікаса — вялізныя, практычна на ўсю сцяну, пры гэтым проста ружова-аранжавыя, а вось «Свет Крысціны» Эндру Уаета — памерам з невялікую акварэль, колеры за шклом глухія і цьмяныя, і месціцца карціна ў калідоры каля месца выдачы аўдыягідаў. Апошнія вартыя ўсялякай пахвалы, бо кожны твор забяспечаны адпаведным нумарам: набраўшы гэты нумар на выдадзеным айфоне, можна абсалютна бясплатна выслухаць гісторыю працы, выкладзеную вуснамі датычных прафесіяналаў. Гэта прасцей, чым спрабаваць чытаць падрабязны этыкетаж, але «работы з гісторыямі» — відавочна, прынцып момаўскага экспанавання. Сярод часовых выстаў класічны рэтраспектыўна-бронзавы Бранкузі (дарэчы, тут праясняюцца параметры «Птушкі ў прасторы» — першага мадэрнісцкага твора, які паклаў пачатак дыскусіям аб сучасным мастацтве, што адрозніваецца ад «проста мастацтва») суседнічае з выдатнай рэпрэзентацыяй тэхнагенных работ — «Новы парадак: мастацтва і тэхналогіі ў XXI стагоддзі». МоМА — вельмі пазнавальная гульня-вандравалка на дзень, бо, акрамя асноўнай калекцыі і вышэйпералічанага, ёсць яшчэ прадстаўнічы збор абстрактнага экспрэсіянізму і выстава паваеннага дызайну. Аднак гісторыі, якія прэзентуюцца музеем, нелінейныя і легітымізуюць айчыннае мастацтва, прывязваючы яго да ключавых з'яў еўрапейскага.

Музей Саламона Гугенхайма — архітэктурны шэдэўр аўтарства Фрэнка Лойда Райта — выявіўся параўнальна невялікім (знутры і звонку). Белай ракавінкай ён зачасаўся сярод тыпавых нью-ёркскіх прастакутнасцяў. Здаецца, сцены тут прасякнуты праклёнамі экспазіцыянераў, якія дзесяцігоддзямі спрабуюць стварыць ілюзію роўнай развескі — пры нахільных падлогах і непрамых кутах; бо ўнутры па сутнасці — спіральна закручаны калідор. Цяперашняя выстава (а гэта манументальная «Хільма аф Клінт: жывапіс для будучыні» — жаночы варыянт абстрактнага мастацтва, што апярэдзіў пры гэтым Кандзінскага і Малевіча) будуецца зверху ўніз — мясцовы аўдыягід сумленна падказвае, што архітэктар меркаваў уздым гледачоў на ліфце і затым спуск, гэта значна зручней. І дарэчы зладжаная ў верхніх завітках гугенхаймаўскай ракавінкі персаналка Ар. Эйч. Квайтмена, створаная адмыслова для гэтай прасторы, добрая без экспазіцыйнай натугі, яго працы лёгка гуляюць са скрыўленай прасторай. У цесных — у параўнанні з багаццем паветра і святла ў сучасных нью-ёркскіх музеях, — але іканічных завітках Гугенхайма адчуваецца статуснасць без пафасу: тут Роберт Мэплторп (да сумнеўнага юбілею — трыццацігоддзя з дня смерці), зноў Бранкузі ў кампаніі несмяротнай класікі


2.

наведвальніку, таму яго калекцыя даступная ў інтэрнэце, ёсць нават запаснікі, у якія літаральна можна зайсці і разгледзець нявыстаўленыя прадметы. Гістарычныя экспазіцыі дэкаратыўнага мастацтва збіраюцца ў цэласныя інтэр'еры ў натуральнай велічыні мадэлях дамоў і пакояў — і гэта неверагодна крута: апынаешся наўпрост у асяроддзі штодзённасці розных эпох. Экспазіцыя гісторыі амерыканскага мастацтва прымушае задумацца не толькі пра якасць жывапісу і скульптуры, але і пра сацыяльныя і палітычныя праблемы, што спадарожнічалі іх стварэнню. Асабліва ўражвае «Званая вячэра» Джудзі Чыкага — знакавы вобраз сучаснага мастацтва і ікона арт-фемінізму. Ён выстаўлены ў асобным, спецыяльна спраектаваным зале, сумешчаным з аўтаномнымі адукацыйнымі і выставачнымі прасторамі, у якіх функцыянуе Цэнтр арт-фемінізму (Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art). Улічваючы разгалінаваную адукацыйную праграму, разлічаную на розныя ўзросты і супольнасці, інтэрактыўнасць і пранікальнасць, а таксама актуальную выставачную рыторыку і пры гэтым вельмі якасную і прафесійную падачу, Бруклінскі музей, верагодна, і ёсць тым самым ідэальным узорам пабудовы правільных узаемаадносін сацыяльна значнага мастацтва і сучаснасці.


3.


4.

Кандзінскага, Шагала, Мадзільяні ды іншых заслужаных прадстаўнікоў вяршыні арт-айсберга.

Метраполітэн музей — самы вялікі мастацкі музей у ЗША, чацвёрты па наведвальнасці ў свеце, ашаламляльная дэманстрацыя магчымасцяў, якія дае капітал, — велізарны склад якаснага мастацтва, аж да нагрувашчвання. Тут проста невыносная яго колькасць: пачаўшы з любімага Егіпта, вы рызыкуеце быць пахаванымі пад мноствам скульптур, саркафагаў, мумій і іншай вялікай і маленькай сакральна-бытавой мемарабіліі. Гэта выдатна, але час нашага жыцця абмежаваны. На шчасце, тут прадстаўлена ў асноўным несучаснае (у часавых рамках прыкладна сярэдзіны мінулага стагоддзя) мастацтва — мастацтва для прэстыжу і хараства, даволі невыразнае амерыканскае і вал інтэрнацыянальных шэдэўраў — Радэн, імпрэсіяністы (асабліва Дэга — дзве залы жывапісу, адзін скульптуры), мадэрністы і іншае, іншае. Зрэшты, у якасці часовай экспазіцыі тут прысутнічае «Эпічная абстракцыя», якая прадстаўляе — як водзіцца, велізарныя — арт-аб'екты ад класічных Полака і Роткі да абстракцыяністаў-манументалістаў нашага часу. Мастацтва ХХ стагоддзя тут таксама сустракаецца ў пышных калекцыях твораў Афрыкі і Акіяніі. Гэта, зразумела, скульптура, прычым пададзеная яна менавіта як мастацтва, з указаннем (ананімных) аўтараў, тэхнік, гадоў стварэння.

Дарэчы, не менш цікавыя артэфакты Афрыкі, абедзвюх Амерык і Азіі знаходзяцца ў вядомым Музеі натуральнай гісторыі, аднак праходзяць яны па раздзеле «туземнае мастацтва» — як этнаграфічныя аб'екты, без звыклай падрабязнай атрыбуцыі ў этыкетажы.

Поўная супрацьлегласць вышэйапісаным посткаланіяльнасцям — узорна-паказальныя, адпаведныя сённяшняму дню экспазіцыі Бруклінскага музея. Апроч блокбастара пра Фрыду Кала, сфакусаванага, праўда, на асобе, а не на мастацтве: акрамя фота, упрыгожванняў-убораў і гарсэтаў-пратэзаў, тут ёсць феміністычная выстава «Бясконцы блакітны» куратарства Марты Гэй. Разам з работамі сучасных мастачак яна ўключае прадметы з практычна ўсіх збораў музея, а яны даволі аб'ёмныя, усё ж такі мы ў адным з найбуйнейшых арт-музеяў свету — ад антычнасці да сёння. Музей дэкларуе сваю адкрытасць

По розных падліках, у Нью-Ёрку каля 1500 галерэй. Гэта больш, чым у якім-небудзь іншым горадзе свету. Са смуткам прыпамінаючы пяць з паловай мінскіх галерэй, што мараць аб продажах, варта пабадзяцца па адным з некалькіх галерэйных раёнаў Нью-Ёрка — да прыкладу, Чэлсі, дзе постпрамысловыя прасторы татальна джэнтрыфікаваныя менавіта лакальнымі галерэямі, якія размяшчаюцца не толькі ўздоўж вуліц, але і ўгару. Гэта глядзіцца вельмі функцыянальна — мастацтва падаецца тут дзелавіта, без прыдыхання, як і ўсё астатняе ў «Вялікім яблыку». Чалавечы кантакт, адэкватныя кошты. Ад некалькіх тысяч для работ пачаткоўцаў. Імя і статус аўтара дадае колькасць нулікаў, аднак, калі вельмі хочацца мець працу за подпісам арт-зоркі, можна набыць друкаваную графіку або фотадакументацыю твораў. Тут мастацтва жыве як тавар — спецыфічны, але цалкам даступны, і яго прэзентацыя адпаведная.

Няма сэнсу бясконца апісваць нюансы, аднак ясна, што нью-ёркскі вопыт несупастаўны з беларускай рэальнасцю. У нас ніколі не з'явіцца такой колькасці людзей, гатовых ствараць якаснае мастацтва ці плаціць за яго, і яшчэ вельмі доўга школьнікаў не будуць вучыць сучаснаму арту ў музейных экспазіцыях. Кансерватыўнасць мясцовых густаў знаходзіцца ў прамой сувязі з традыцыяналістычнасцю соцыуму. Мастацтва Нью-Ёрка так і застанецца прыгожай марай, аддзеленай ад нас акіянам і адлегласцю, якую, тым не менш, можна пераадолець. М

1. Выстава Эндзі Уорхала ў Музеі Уітні.
2. Выстава Джуліі Уачтэл у Mary Boon Gallery ў галерэйным раёне Чэлсі.
3. «Званая вячэра» Джудзі Чыкага ў Бруклінскім музеі.
4. Выстава Хільмы аф Клінт у Музеі Саламона Гугенхайма.
Фота Паўла Вайніцкага.

УНОВИС **vs** мадэрн

Ала Пігальская

У 2019-м адзначаецца юбілей УНОВИСа. Што можна зразумець пра гэтае творчае аб'яднанне, а разам з ім — пра супрэматызм, калі паглядзець на выданні 1910-20-х з пазіцый сённяшняга дня? УНОВИС сфармаваўся ў Віцебску за 3 гады — з 1919 па 1922 — і звязаны з першымі публікацыямі тэарэтычных работ Казіміра Малевіча. У брашурах «Пра новыя сістэмы ў мастацтве», «Супрэматызм 34 малюнкі», улётцы Віцебскага Творкама №1 «УНОВИС» старонкі тэксту напісаныя ад рукі і надрукаваныя ў тэхніцы літаграфіі. Выданне маніфестаў і газеты «УНОВИС» адбывалася падчас знаходжання петраградскіх і маскоўскіх мастакоў у Віцебску.

Якімі былі мастацкія практыкі да і пасля УНОВИСа, асабліва па гучнай гісторыі канфлікту Малевіча з Шагалам (падобны канфлікт быў у Малевіча і Кандзінскага ў ВХУТЕМАСе) і ад'езду Шагала, а потым і Малевіча з Віцебска? Тры гады насычанага арт-жыцця горада завяршыліся заменай кіраўніцтва мастацкай вучэльні і паваротам да рэалістычнага падыходу ў жывапісе. Сярод тых, хто спрыяў перафарматаванню Віцебскага мастацкага вучылішча, быў, напрыклад, Валянцін Волкаў, які атрымаў адукацыю ў Санкт-Пецярбургскай акадэміі мастацтваў яшчэ да рэвалюцыі.

Канфлікт Шагала і Малевіча ў самым пачатку 1920-х толькі паскорыў працэс пераходу да сацрэалізму, што паўсюдна быў запушчаны ў канцы 1920-х. Ад'езд з Віцебска і наступная эміграцыя Шагала выратавала яго ад перакоўкі ў сацрэалізм. У жывапісе Шагала пасля 1930-40-х працягваюцца фармальныя пошукі 1910-х. Малевічу, як і многім канструктывістам, хто застаўся ў СССР і ў прафесіі, давялося пераключыцца на сацрэалізм.

Змена кіраўніцтва Віцебскага вучылішча мала адбілася на папулярнасці руху УНОВИС, які цікавы тым, што не прывязаны да вызначанай прасторы, а звязаны з імёнамі мастакоў, захопленых супрэматысцкім падыходам у мастацтве, яго развіццём у супрэматызме і канструктывізме. Калі паглядзець на біяграфіі беларускіх мастакоў, то можна ўбачыць, што захапленне авангарднымі рухамі насіла часовы характар. А ў друкаваных выданнях — фрагментарны. На вокладках, улётках, рэкламах і плакатах маляваная ў супрэматычным духу графіка спалучалася з выразнымі наборнымі шрыфтамі ў стылі мадэрну, і гэта было распаўсюджана аж да канца 1930-х.

У першых двух нумарах часопіса «Полымя» 1922 года канструктывісцкая маляваная вокладка суседнічае з рэкламай, аформленай у эстэтыцы мадэрну (кірунак у мастацтве, архітэктуры і дызайне пачатку стагоддзя). Звяртае на сябе ўвагу, хутчэй за ўсё, наўмысна лапідарнае выкананне вокладкі і вытанчаная якасць рэкламных палос з наборным арнаментам і тонкім шрыфтавым вырашэннем.

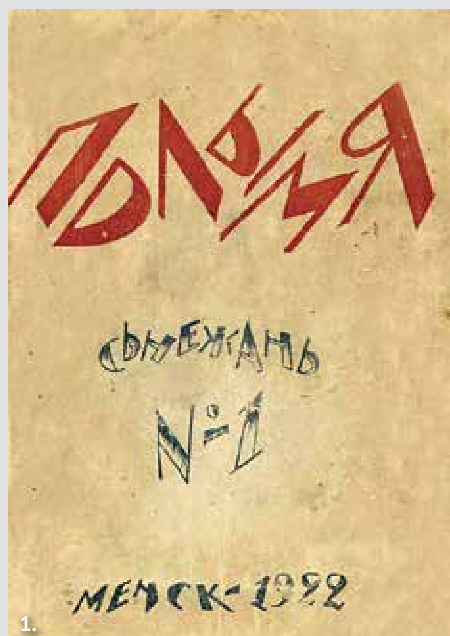
У канструктывісцкім духу аформіў вокладку малады на той момант мастак Міхась Філіповіч, але з часу ўдзелу ў першых выставах у пачатку 1920-х і на працягу жыцця ён працаваў у вельмі розных стылях, толькі ненадоўга захапіўшыся супрэматызмам.

У серыі агітацыйных плакатаў вокнаў СмолРоста Уладзіслава Стрэмінскага супрэматысцкая графіка дапоўнена тэкстам, набраным вузкім шрыфтам з гарнітуры «Гаральд», які вельмі часта выкарыстоўваўся ў выданнях і рэкламе пачатку стагоддзя і характэрны для стылю мадэрн. Канцэпцыя ўнізму ў жывапісе, мастацтве шрыфту і выкладчыцкая дзейнасць Уладзіслава Стрэмінскага, сфармаваная не без уплыву Малевіча і ў палеміцы з прадстаўнікамі УНОВИСа, стала прычынай яго рашэння ў сярэдзіне 1920-х (пасля кароткатэрміновага арышту НКВД і хуткага вызвалення) эміграваць у Лодзь, дзе ўжо ў 1950-я ён усё ж быў адхілены ад выкладання ў чадзе зноў распаленай кампаніі-барацьбы супраць «фармалізму» ў мастацтве.

Гэтыя прыклады спалучэння двух розных па сваіх ідэалагічных падыходах і эстэтычных арыенцірах стыляў — тыповае рашэнне таго часу, што насіла хутчэй вымушаны характар. Дарагая тэхналогія металічнага набору патрабуе кваліфікаванай працы, гэта было вызначальным у выбары шрыфтоў як для набору часопіса «Полымя», так і для агітацыйных плакатаў.

У пачатку 1930-х, разам з рашучым пераходам да татальнага сацрэалізму ў станковых відах мастацтва і палітычнай агітацыі, дарэвалюцыйная друкарская спадчына была пераплаўленая і старыя наборныя шрыфты змяніліся шрыфтамі, створанымі Аддзелам новых шрыфтоў Паліграфмаша ў адпаведнасці з савецкай ідэалогіяй: савецкае па форме — нацыянальнае па змесце. Друкарні перабудоўваліся дзеля выданняў як на рускай, так і на нацыянальных мовах, але для падручнікаў выкарыстоўвалася школьная гарнітура, для часопісаў — часопісная, для газет — газетная. Гэта былі ўніверсальныя шрыфты, спраектаваныя без уліку лакальных і нацыянальных традыцый кнігавыдання, аднолькавыя для пятнаццаці саюзных рэспублік.

Мадэрн у мастацтве сёння асацыюецца з мінулым, афарбаваным настроем заняпаду, дэкадансу і fin de siècle. Аднак візуальная мова мадэрну (ар нуво, Лібэрці, сецэсіон і югендстыль) сфармавалася як мова прамысловай рэвалюцыі і ахапіла ўсе віды станковага і ўжытковага мастацтва, дызайну і архітэктуры. Мадэрн быў стылем, які дазваляў на высокім мастацкім узроўні афармляць масавыя



1.



2.



3.

тыражаваныя выданні. Шрыфтамі гэтага стылю выдавалася мноства газет на кірыліцы, ідыш і лацінцы, каталогі прамысловых прадпрыемстваў, справаздачы аб дзейнасці школ, дабрачынных арганізацый і банкаў канца XIX і першай трэці XX стагоддзя.

Гэты стыль сфармаваўся на фоне працэсаў урбанізацыі і індустрыялізацыі на тэрыторыі сучаснай Беларусі мяжы стагоддзяў, як і ў многіх рэгіёнах свету. Вырабы, што з'явіліся дзякуючы новым тэхналогіям і матэрыялам, напрыклад бетон, бе-

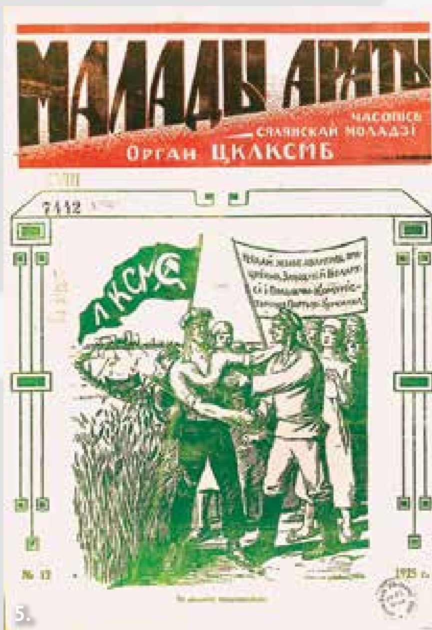


4.

тонныя сумесі з гранітнай дробкай, сталь, — заклікаными былі ўвасобіць інавацыйныя ідэі ў архітэктуры і інтэр'ерах. Раслінныя матывы мадэрну цяжка спалучаюцца з тэхнічнымі вынаходствамі прамысловай рэвалюцыі, але сувязь становіцца зразумелай, калі ўзгадаць, што раслінныя арнаменты сталі альтэрнатывай гістарызму і эклектыцы.

Стыль, які зрабіўся міжнародным дзякуючы магчымасці аўтараў наведваць міжнародныя прамысловыя выставы ў Парыжы, Лондане, дзякуючы хуткім перамяшчэнням на вялікія адлегласці цягнікамі і аўтамабілямі, у той жа час убіраў у сябе элементы лакальнай, нацыянальнай ідэнтычнасці. У трэцім томе шасцітомнай «Гісторыі беларускага мастацтва» (1989 год) згадваецца, што ў 1867-м работы «Беларускія саматужнікі» выстаўляліся на прамысловай выставе ў Парыжы.

На тэрыторыі Беларусі, гэтак жа як і ў Германіі, мадэрн стаў асновай для авангардысцкай эстэтыкі. Вызваленне ад пераемнасці стыляў папя-



5.

рэдніх эпох і эклектычных візуальных рашэнняў, рэканфігурацыя сацыяльнай кампазіцыі грамадства адбыліся паралельна з засваеннем новых візуальных матываў (раслінных і анімалістычных, спецыфічных для кожнага рэгіёна), пераўтвараючы іх у арнамент, што адсылае да архаічных пластоў культуры. Арнамент служыў упарадкаванню прадметнага свету і асяроддзя, якое змянялася дзякуючы тэхналогіям і наваўвядзенням, і зноў стаў актуальным — як спосаб парадкавання матэрыяльнага свету ў індустрыяльным выкананні. Прамысловая рэвалюцыя сцвярджае трыумф чалавечага розуму і чалавека над прыродай. Як і ў Германіі югендстыль з'яўляўся арганічнай часткай прамысловых тэхналогій, так і на тэрыторыі Беларусі мадэрн стаў арганічнай часткай свету, што ствараўся ў выніку прамысловай рэвалюцыі: свету прыватнага прадпрымальніцтва, канвеернай вытворчасці ды інавацый.



6.

Авангардысты, гэтак жа як і Адольф Лаос, які ўсяляк крытыкаваў выкарыстанне арнаменту з-за нерацыянальнага расходавання матэрыяльных і чалавечых рэсурсаў, дыстанцыяваліся ад арнаментальнай эстэтыкі мадэрну. Але калі глядзець на матэрыяльную спадчыну мяжы XIX—XX-х стагоддзяў, то менавіта мадэрн зрабіў рэвалюцыю ў прадметным асяроддзі, а не авангард.

Гэтак жа як для выданняў Баўхаўзу выкарыстоўвалі наборныя шрыфты Genius, так і для часопісаў 1920-х гадоў на тэрыторыі сучаснай Беларусі авангардная графіка суседнічала з наборнымі шрыфтамі, арнаментамі ў мадэрным стылі, бо менавіта гэты стыль з'явіўся арганічнай часткай індустрыяльнага тыпу вытворчасці.

Мадэрн у тыпаграфіцы вядомы дзякуючы асацыяцыі з пераваротам 1917 года, бо загалоўкі рэвалюцыйных газет мяжы 1910—20-х (дасавецкага і ранняга савецкага перыядаў), у тым ліку і сацыялістычнага толку, афармляліся тасканскім шрыфтам. Жыццёвыя цыклы тэхналогій не супадаюць з палітычнай гісторыяй і гісторыяй мастацтва. Аднак тую акалічнасць, што стыль мадэрн затрымаўся аж да 1930-х, можна якраз растлумачыць палітычнымі і эканамічнымі прычынамі. Новая дзяржава мела патрэбу ў распаўсюдзе сваіх ідэй і інфармаванні грамадзян аб палітычных прыярытэтах. А вельмі абмежаваныя рэсурсы савецкай дзяржавы не спрыялі неадкладнай рэвалюцыі і ў друкарскай справе.

З 1917 па 1922 гады, паводле дадзеных, прыведзеных Мікалаем Нікалаевым у другім томе «Гісторыі беларускай кнігі», рэзка ўзрасла колькасць рэгіянальных выданняў. У Мінскай губерні з 1916 па 1917 год колькасць газет павялічылася з 16 да 44, у Віцебскай — з 4 да 25, у Магілёўскай — з 5 да 32. Газеты, часопісы і кнігі друкавалі на розных мовах: рускай, беларускай, польскай, ідыш і інш. Да 1929-га выданне перыёдыкі і кніг стала цэнтралізаваным і рэгулявалася Белдзяржвыдатам.

Па наяўнай інфармацыі, на тэрыторыі Беларусі не было словалітні, таму друкарскі матэрыял для выданняў на кірыліцы закупляўся ў словалітнях Санкт-Пецярбурга (Бертольда і/або Лемана), а для выданняў на лацінцы шмат шрыфтоў, якія сустракаюцца ў газетах, выдадзеных у Мінску, Пінску і іншых гарадах, можна знайсці ў каталогах друкарні і словалітні Самуэля Оргельбранда ў Варшаве ці каталогах Schriftgiesserei Schelter & Giecke AG. Leipzig у Лейпцыгу.

Наборныя шрыфты і арнаменты ў стылі мадэрн на вокладках часопісаў камбінаваліся з ілюстрацыяй і фотакалажамі, маляванымі шрыфтавой графікай. На вокладцы часопіса «Малады Араты» ў 1925-26-х гадах выкарыстоўваецца вытанчаны наборны арнамент у духу югендстыль, абрамляючы ілюстрацыю з рэалістычнай выявай сейбіта ці працаўніка завода.

Шрыфты ў стылістыцы мадэрну прысутнічаюць на вокладцы часопіса «Работніца і сялянка» на працягу 1920-х, прычым яны могуць вар'іравацца ад нумара да нумара. Нароўні з мадэрным шрыфтам ілюстрацыі выкананы часцей за ўсё ў рэалістычнай манеры альбо ў выглядзе калажаў з алюзіямі на канструктывізм. Арнаменты ў стылі мадэрнізму таксама не рэдкасць.

Вокладка часопіса «Наш край» аформлена выключна ў стылістыцы мадэрну. На вокладцы першага нумару за 1926 год мадэрновы шрыфт спалучаецца з арнаментам, выкананым у стылістыцы заставак для кніг XVI—XVII стагоддзяў. Але ў цэнтры прысутнічае чартапалох — кветка, якая часта сустракаецца ў архітэктуры і прыкладным мастацтве мадэрну. Серп і молат вытанчана пераплецены са снапом пшаніцы з палявымі кветкамі, такое сумяшчэнне прылад працы і флоры характэрна для мадэрну.

Вокладка часопіса «Трыбуна мастацтва» вылучаецца кантрасным друкарскім рашэннем і гратэскавымі шрыфтамі, але гэта маляваны тэкст, у той час як тэматыка нумара набрана шрыфтам з гарнітуры «Гаральд».



7.



8.

Вокладка часопіса «Асьвета» №11–12 за 1929 год выканана ў канструктывісцкім стылі, з выкарыстаннем палачнага шрыфту (у тэрміналогіі Уладзіміра Крычаўскага «Два шрыфты адной рэвалюцыі. Палачны шрыфт»). Прыкметныя шурпатасці ў графіцы шрыфту і няроўнасць рытму, лаканічнасць арнаменту паказваюць на маляваную тэхніку выканання. Характэрна суседства арнаменту ў спалучэнні з палачным шрыфтам, тыповым для канструктывісцкіх плакатаў, дзе ніякія мастацкія сродкі не маглі супернічаць з фатамантажам.

Супрэматысцкая вокладка 1930-га для кнігі Андрэя Александровіча «Цені на Сонцы», афармленая Барысам Малкіным, з'явілася ўжо ў разгар барацьбы з фармалізмам. Кампазіцыйнае спалучэнне супрэматычнай графікі і маляванага і наборнага тэксту робяць гэтую працу ўнікальнай. Гратэскавы наборны шрыфт, як мяркуецца, гарнітура «Эрбар», на аснове якой пазней была распрацавана савецкая гарнітура «Часопісная рубленая». Малкін працаваў у Мінску, але ў 1950-я яго зноў пачалі цкаваць за «фармалізм». Яго дачка ўспамінае: «У пасляваенныя гады заквітнеў махровы антысемітызм. Бацьку прыляпілі ярлык касмапаліта і фармаліста. Яму перашкаджалі працаваць, не давалі заказаў. Асабліва старалася газета "Весткі", што паклёпнічала на майго бацьку. За доўгае творчае жыццё тата не заслужыў ніводнай манаграфіі ці іншай публікацыі, якая распавядала пра яго шматгранную творчасць. Яго фатаграфія была сарваная са стэнда, прысвечанага мастакам-франтавікам. Мастака па-сапраўднаму цкавалі. Якім жа трэба было быць моцным чалавекам, каб працягваць працаваць "у стол"».

Маляваныя шрыфты на вокладках раскрываюць графічны рэпертуар мастакоў 1920-х, якія імкнуліся да мадэрну ў сілу адукацыі і звычкі чытачоў,



9.

што фармавалася і падтрымлівалася друкаванай прадукцыяй. Побач з інерцыяй важна ўлічваць, што друкарскія тэхналогіі не маглі мяняцца так жа хутка, як палітычныя настроі або эстэтычныя перавагі, таму маляваныя шрыфты суседнічалі са шрыфтамі, даступнымі ў металічным наборы, а гэта стыль высокіх тэхналогій прамысловай рэвалюцыі — стыль мадэрну.

Адпаведна, няма ніякай наўмыснай сувязі паміж афармленнем дакументаў БНР і БССР у стылістыцы мадэрну, бо за аснову быў узяты менавіта той стыль, які ў найбольшай ступені быў адаптаваны да тэхналогіі масавага тыражавання і таму больш за ўсё падыходзіў для хуткага і эфектыўнага распаўсюду інфармацыі.

У той жа час менавіта дзякуючы прамысловай рэвалюцыі былі запушчаны працэсы ўрбанізацыі і мадэрная стылістыка стала арганічнай і неад'емнай часткай мадэрнізацыйнага працэсу ў нашай краіне.

Супрэматысцкі падыход быў больш прадуктыўны для станковых відаў мастацтва і працягваў так ці інакш існаваць у працах творцаў, пакуль не патрапіў пад поўную забарону ў 1930-х у выніку барацьбы з «фармалізмам». У выдавецкай прадукцыі і плакатах, напрыклад, РОСТа, выкарыстоўваюцца простыя тэхналогіі для тыражавання (трафарэт, літаграфія і інш.) насуперак высокатэхналагічным і, без перабольшання, якасным мастацкім рашэнням наборных шрыфтоў і арнаментаў у стылі мадэрну. Шматмоўе, росквіт прыватнага прадпрымальніцтва, укараненне прамысловых інавацый, кваліфікаваная праца (тэкставы набор і аперванне наборным арнаментам на даволі высокім узроўні, які мы бачым у рэкламных аб'явах часопісаў, патрабуе досыць высокай кваліфікацыі ад наборшчыкаў), увасобленыя ў стылістыцы мадэрну, чамусьці не сталі асновай рэпрэзентацыі нацыянальнай ідэнтычнасці Беларусі.

Мяркуючы па тым, што менавіта УНОВИСу прысвячаюцца пленэры, можна думаць, што менавіта гэтая эстэтыка актуалізуе сэнсы, якія бліжэй за ўсё сучаснікам у Беларусі.

УНОВИС — гэта ўтапічны праект, эксперымент па пераўладкаванні жыцця сіламі мастацтва. Мастацтва мысліцца як інструмент пераўтварэння сацыяльнай рэчаіснасці, паўсядзённасці, яно накіраванае на стварэнне іншага чалавека і новага, больш справядлівага, свету. Мадэрн — гэта стыль, які рэалізаваўся дзякуючы або менавіта таму, што з'явіліся новыя тэхналогіі, якія дазволілі эфектыўна супрацоўнічаць інжынерам, прамыслоўцам і мастакам. Эстэтычная праграма мадэрну мяркуе, што прыгожыя прадметы і гарманічная прастора прызначаныя для сузірання і асалоды ад валодання прыгожымі рэчамі. Мастацтва мадэрну самадастатковае, так як не прадугледжвае ніякай палітычнай праграмы па пераўладкаванні свету. Хутчэй з дапамогай візуальнай мовы мадэрну становіцца зразумела, што свет ужо змяніўся. Ⓜ

---

1. Вокладка часопіса «Полымя» №1, 1922. Мастак Міхась Філіповіч.
2. Паласа з рэкламнай аб'явай часопіса «Полымя» №1, 1922.
3. Паласа з рэкламнай аб'явай часопіса «Полымя» №1, 1922.
4. Уладзіслаў Стрэмінскі. Плакат СмолРоста. 1920.
5. Вокладка часопіса «Малады Араты» №2, 1925.
6. Вокладка часопіса «Работніца і сялянка» №11, 1926.
7. Вокладка часопіса «Наш край» №1, 1926.
8. Вокладка часопіса «Трыбуна мастацтва» №3, 1925.
9. Барыс Малкін. Вокладка да кнігі Андрэя Александровіча «Цені на сонцы», 1930.

XXVII Музычны фестываль **«Зоркі белых начэй»** пройдзе з 22 мая па 21 ліпеня 2019 года на ўсіх пляцоўках Марыінскага тэатра ў Санкт-Пецярбургу. Сярод чэрвеньскіх падзей, пазначаных на афішы, – канцэрты Даніїла Трыфанава і Цьеры Эскеша, оперныя спектаклі з удзелам Соні Ёнчавай, Кацярыны Семянчук, Уладзіслава Сулімскага, Яўгена Нікіціна. Вядомы расійскі піяніст Даніїл Трыфанаў выступіць двойчы – у начным канцэрце разам з сімфанічным аркестрам Марыінскага тэатра пад кіраўніцтвам Валерыя Гергіева і з сольным канцэртам, дзе прагучаць творы Сяргея Пракоф'ева, Бэлы Бартака, Д'ёрдзя Лігеці, Аліўе Месіяна. У канцэртнай зале камерную праграму сыграе вядомы французскі арганіст, педагог і кампазітар Цьеры Эскеш.

У ліку оперных падзей чэрвеня – «Тоска» з Соняй Ёнчавай у галоўнай партыі. Для балгарскай вакалісткі гэта будзе сцэнічны дэбют у Марыінскім тэатры. Партыю Каварадосі праспявае Міграна Агаджанян, барона Скарпія – Яўген Нікіцін. Урачыстую сцэнічную містэрыю Рыхарда Вагнера «Парсіфаль», адноўленую Марыінскім тэатрам у сезоне 2018–2019, пакажуць на гістарычнай сцэне. Сярод іншых оперных назваў – «Мазепа» Чайкоўскага і «Лятучы галандзец» Вагнера.

У Маскве і Пецярбургу з 17 па 29 чэрвеня пройдзе **XVI Міжнародны конкурс імя Чайкоўскага**. Першае такое спаборніцтва адбылося ў 1958-м толькі па двух спецыяльнасцях – «фартэпіяна» і «скрыпка». У 1962-м да іх дадалася віяланчэль. Катэгорыя «Сольныя спевы» (і асобныя прэміі за мужчынскі і жаночы вакал) з'явілася ў 1966-м на трэцім конкурсе. У 2011-м музычнае спаборніцтва ўпершыню адбылося ў двух гарадах, Маскве і Пецярбургу. Летась прэстыжнаму конкурсу споўнілася 60 гадоў.

Сёлета спаборніцтва пройдзе на 11 пляцоўках. Аргкамітэт вырашыў, што, пачынаючы з 2019-га, у праграму дададзецца новая спецыяльнасць – духавыя інструменты, прычым яны падзяляюцца на драўляныя духавыя і медныя духавыя. Нováўвядзенні невыпадковыя, многія аркестры свету адчуваюць вялікі дэфіцыт музыкантаў, якія валодаюць флейтай, габоем, тубай ці фаготам. Сустаршыня аргкамітэта, дырыжор Валерый Гергіеў заўважыў: «Наша задача ў тым, каб выявіць самыя яркія таленты сярод маладых людзей, якія прысвячаюць сваё жыццё класічнай музыцы». Кожная намінацыя конкурсу будзе мець уласнага старшыню журы. Славуты расійскі выканаўца Дзяніс Мацуеў узначаліць фартэпіяннае журы.







Скрыпічнае – Марцін Энгстрэм, заснавальнік і кіраўнік Міжнароднага фестывалю ў Вербʼе. Віяланчэлістаў будзе слухаць каманда пад кіраўніцтвам Клайва Гілінсана, мастацкага кіраўніка-дырэктара нью-ёркскай залы «Карнегі-хол». Журы ў катэгорыі «сольныя спевы» ўзначаліць Сара Білінгхёрст-Саламон, у мінулым намесніца генеральнага дырэктара па мастацкіх пытаннях Метраполітэн-оперы. Журы дзвюх новых спецыяльнасцей узначаляць Дзяніс Буракоў, расійскі флейтыст, сябра рады Каралеўскай акадэміі музыкі, і Йен Боусфілд, брытанскі трамбаніст, былы канцэртмайстар Лонданскага сімфанічнага і Венскага філарманічнага аркестраў.

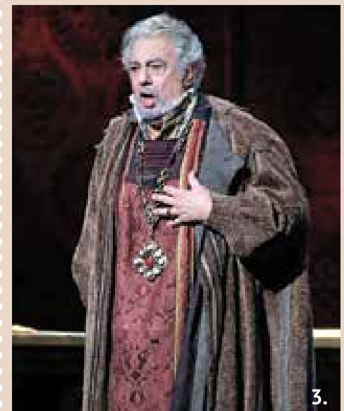
Анансаваныя па шэсць прэмій для піяністаў, скрыпачоў, віяланчэлістаў, па восем – для выканаўцаў на драўляных духавых і медных духавых, па чатыры – для спевакоў і спявачак. Уладальнік Гран-пры будзе толькі адзін. Сума складзе 100 000 $ ЗША (і з'явіцца дадаткам да 1-й прэміі). Сама ж першая прэмія – 30 000 $ ЗША і залаты медаль; другая прэмія – 20 000 $ і срэбны медаль; трэцяя – 10 000 $ і бронзавы медаль. Канкурсанты, якія зоймуць месцы ад чацвёртага да восьмага, атрымаюць дыплом і сумы ад 5 да і 2 тысяч $. Будзе ўручаны і спецпрыз праграмы «Сольныя спевы» – «памяці Дзмітрыя Хварастоўскага». Ён прадугледжвае грашовую ўзнагароду ў 15 000 $ і выступленне ў Краснаярску, родным горадзе вялікага спевака.

Зірнем, што прапаноўваюць гледачам афішы еўрапейскіх тэатраў. Венская опера ў другой палове чэрвеня прэзентуе прэм'еру «Атэла» Вердзі. У ёй занятыя пераважна рускамоўныя спевакі – Аляксандр Антоненка, Вольга Бяссмертная, Уладзіслаў Сулімскі. Рэжысёр Адрыян Ноубл. Рымская опера запрашае ў чэрвені на новую версію «Папялушкі» Расіні. Пастаноўшчыкам выступае Эма Дантэ. Адбудзецца шэсць ідэнтычных паказаў.

Лонданскі **Ковент-Гардэн** не прапаноўвае ў маі і чэрвені прэм'ер, але спектаклі прываблiваюць нечаканымі назвамі («Дзённік таго, які знік» Леаша Янычака, опера «Федра» Хайца Вернера Хенцэ і, вядома ж, «Білі Бад» англійскага класіка Бенджаміна Брытэна). Або імёнамі славутых салістаў. Так, у оперы «Тоска» будзе спяваць Крысціне Апалайс, у «Андрэ Шэнье» – Раберта Аланья і Сондра Радваноўскі.

Цікавыя і насычаныя творчыя планы мае славуты іспанскі спявак і дырыжор **Пласіда Дамінга** на канец вясны і частку лета. У маі ў оперы Лос-Анжэлеса ён удзельнічаў у шасці спектаклях пад назвай «Дзікі кот». Пры канцы месяца тройчы праспявае ў «Макбеце» ў Дзяржаўнай оперы Берліна (разам з Ганнай Нятрэбка і Рэнэ Папэ, пад кіраўніцтвам дырыжора Даніэля Барэнбойма).

У першай палове чэрвеня спадар Дамінга выйдзе на сцэну Дрэздэнскай оперы ў «Набука». 12 чэрвеня ў аўстрыйскім Грацы дасць канцэрт



пад адкрытым небам. Далей у Ла Скала будзе дырыжыраваць гала-канцэртам у падтрымку адукацыйных праектаў калектыву. У канцэрце прымуць удзел Венскі філарманічны аркестр, спевакі Соня Ёнчава і Ёнас Кауфман. Чакаюць маэстра Пласіда і ў Пецярбургу на фестывалі «Зоркі белых начэй», дзе ён удзельнічае ў пастаноўцы «Сімон Баканегра». На пачатку ліпеня артыст выправіцца ў Францыю, у антычным тэатры Аранжа ён заняты ў праекце «Іспанская ноч». Нарэшце ў другой палове ліпеня ў Каралеўскім тэатры Мадрыда Пласіда Дамінга прымае ўдзел у канцэртным выкананні оперы Вердзі «Жанна д'Арк».

1. Амерыканскі піяніст Ван Кліберн, пераможца I міжнароднага конкурсу імя Чайкоўскага.
2. Дзяніс Мацуеў, піяніст і старшыня журы ў намінацыі «Фартэпіяна».
3. Пласіда Дамінга ў оперы «Сімон Баканегра».

У СЯРЭДЗІНЕ КРАСАВІКА Ў НАЦЫЯНАЛЬНЫМ АКАДЭМІЧНЫМ ТЭАТРЫ ОПЕРЫ І БАЛЕТА БЕЛАРУСІ АДБЫЛАСЯ ПРЭМ'ЕРА АПЕРЭТЫ ІАГАНА ШТРАУСА «ЛЯТУЧАЯ МЫШ». ПАСТАНОВАЧНАЯ БРЫГАДА ІНТЭРНАЦЫЯНАЛЬНАЯ, ВЕНГЕРСКА-ІТАЛА-БЕЛАРУСКАЯ. ДЖАНЛУКА МАРЧАНА — ДЫРЫЖОР, МІКЛАШ ГАБАР КЕРЭНЫ — РЭЖЫСЁР, ТАМАШ РАКАІ — СЦЭНОГРАФ, АГНЕШ ЕВА ДЗЯРМАЦІ — МАСТАЧКА ПА КАСЦЮМАХ. БЕЛАРУСКІ БОК ПРАДСТАЎЛЕНЫ ХОРМАЙСТАРКАЙ НІНАЙ ЛАМАНОВІЧ І ХАРЭОГРАФКАЙ ВОЛЬГАЙ КОСТЭЛЬ.



1.

ШТРАУС НА ТЭРЫТОРЫІ МАСКУЛЬТУ?

Таццяна Мушынская

Тры прэм'ерныя паказы «Лятучай мышы» выклікалі дзіўныя і супярэчлівыя пачуцці. Да таго было шмат гучнай рэкламы, анонсаў, інтэрв'ю. Рэцэнзій услед за прэм'ерай не з'явілася наогул. Чаму? Паспрабуем патлумачыць.

Крытыкаваць, з'едліва і зласліва, ніхто не хоча. Крыўдзіцца кіраўніцтва тэатра, пастаноўшчыкі, салісты, якія доўга рэпеціравалі. Не задаволенае міністэрства, якое фінансуе, — маўляў, мы выдзелілі грошы дарэмна? Вакалісты і аркестранты вучылі партыі, швейныя майстэрні пашылі шмат новых касцюмаў. Макет, а потым і дэкарацыі трэба было прыдумаць, зманціраваць, абжыць. У падрыхтоўцы спектакля звычайна занятая велізарная колькасць людзей. І што — усё марна?! Не думаю.

Зразумела, «Лятучая мыш» Штрауса-сына — гэта хіт. Амаль паўтара стагоддзя ён не знікае са сцэны, ставіцца ў розных гарадах і краінах. Меладызм Штрауса наўрад ці здолее хто-небудзь пераўзысці. Ягоныя вальсы — гэта шмат у чым сімвал арыстакратычнай Вены. Але ягоная зіхатлівая музыка яшчэ і філасофія — жыццё як свята, жыццё як няспыннае кружэнне і змена падзей, уражанняў, пачуццяў. Дарэчы, у беларускім Оперным гэты твор ставіўся, праўда, дастаткова даўно, у 1961-м. Роўна праз 20 гадоў менавіта «Лятучай мышшу» адкрываўся новы будынак Тэатра музычнай камедыі ў Мінску, у галоўнай партыі ззяў талент Наталлі Гайды. На пачатку нашага стагоддзя калектыў прэзентаваў новую рэдакцыю гэтага спектакля.

Запрашаючы венгерскую брыгаду, тэатр, верагодна, зыходзіў з таго, што Міклаш Габар Керэны — рэжысёр вядомы і запатрабаваны. Яго пастаноўкі ідуць у Зальцбургу, Празе, Вене, Тэль-Авіве, Бухарэсце, Мюнхене. Шмат ягоных твораў на афішы Санкт-Пецярбургскага тэатра музычнай камедыі. Спадар Міклаш мае вакальную і рэжысёрскую адукацыі. Ставіў у Будапешцкай оперы, амаль паўтара дзесяцігоддзя ўзначальваў Дзяржаўны тэатр аперэты венгерскай сталіцы, цяпер мастацкі кіраўнік калектыву. Тэарэтычна супрацоўніцтва з запрошанымі, замежнымі камандамі заўжды карыснае. Бо гэта далучэнне да іншай мастацкай школы, традыцый, досведу. У нечым яно і вымушанае. Бо сваіх рэжысёраў, здольных плённа працаваць у музычным тэатры, нам заўсёды не хапала. Чамусьці рэдка яны нараджаюцца на беларускіх землях. Таму «варагаў» запрашалі, запрашаюць і будуць запрашаць. Але галоўнае, што атрымліваецца ў выніку. Удакладню: «Лятучую мыш» Керэны ставіў неаднойчы.



2.

Што падалося сімпатычным і вартым ухвалы ў новай пастаноўцы? Найперш, вядома, музыка Штрауса — зіхатлівая, святочная, радасна-гарэзлівая, якая літаральна выпраменьвае аптымізм і радасць жыцця. Вядома, з зада-

вальненнем слухаеш шматлікія хіты — сольныя арыі, ансамблі, вядомыя публіцы на іншых пастаноўках.
Маляўнічасці спектаклю дадае і праца мастачкі Агнеш Дзярмаці, па яе эскізах пашыта больш за 200 сцэнічных строяў. Пра вядомасць і творчы ўзровень спадарыні Агнеш сведчыць такі факт: яна стварала касцюмы для стужкі Іштвана Саба «Мефістофель», адзначанага «Оскарам». Канструкцыя, якую прыдумаў сцэнограф Тамаш Ракаі, займае ўсё паваротнае кола. У першай дзеі яна адлюстроўвае пакоі ў доме Айзенштайна, у другой дзеі — пакоі ў палацы Арлоўскага. Вядома, кола дадае дзеянню дынамікі, з яго дапамогай лёгка змяняюцца інтэр'еры. Сучасная публіка, разбэшчаная рэкламай і прызвычаеная да кліпавага мыслення, заўжды хоча, каб «карцінка» ў тэатры змянялася кожныя тры хвіліны, а то і часцей. Праўда, паваротнае кола вымушае салістаў і асабліва танцораў увесь час знаходзіцца на авансцэне, дзе ім відавочна цесна. Таму час ад часу ў спектаклі ўзнікае адчуванне чалавечага натоўпу, шматлюднасці і празмернай мітусні.
Зразумела, у XXI стагоддзі паставіць вядомую класічную аперэту, паўтарыўшы ці скапіляваўшы знаходкі папярэднікаў, не надта цікава. Ні пастаноўшчыкам, ні салістам, ні публіцы. Таму новае прачытанне — заўсёды пошукі на мяжы розных жанраў і стыляў. Праўда, у мінскім варыянце штосьці ў гэтым сэнсе не склалася. Як дасціпна заўважыла музыказнаўца Наталля Ганул, новы спектакль — часткова класічная аперэта, часткова мюзікл, а часткова брадвейскае шоу.
Яшчэ адна сур'ёзная заўвага. Пакуль наша «Мышка» выглядае досыць грувасткай. Спектакль ідзе ажно тры з паловай гадзіны. Відавочныя пэўная зацягнутасць і празмернасць. Галоўнае — пакуль не надта зразумела, што і дзе можна скараціць: размоўныя фрагменты ці эфектныя вакальныя нумары?
Наконт першых, то-бок размоў… Іх замнога. Магчыма, невыпадкова ад мінулай аперэтачнай прэм'еры прайшло аж 60 гадоў? Бо атрымліваецца, што оперныя салісты іграюць не на сваім полі. Яны адчуваюць сябе эфектна і звыкла на тэрыторыі самой оперы. А ў аперэце трэба спяваць (і адначасова бегаць па лесвіцах), спяваць і танцаваць. Так, спевакоў падгучваюць,


3.

але мікрафоны знаходзяцца бліжэй да авансцэны. Таму, каб быць пачутымі, салісты вымушаны кожны раз выходзіць бліжэй да рампы, пакідаючы субяседніка.
Лепш у размовах успрымаюцца мужчынскія галасы. Напрыклад, Дзяніса Янцэвіча (Фальк) ці Васіля Мінгалёва (Генрых Айзенштайн). У дадатак Мінгалёў не адзін сезон працаваў у нашым Музычным тэатры. А вось высокія жаночыя галасы часам губляюцца і не далятаюць. Варта ўлічыць, што зала Музычнага тэатра нашмат меншая за залу Опернага. У першым ёсць толькі партэр і амфітэатр, а ў другім — ажно тры ярусы. Калі меншая прастора, дык ніжэй столь. Таму салістам музкамедыі не даводзіцца прыкладаць такія намаганні, каб іх пачулі. У новай «Лятучай мышы» патрэбныя яшчэ немалыя рэжысёрскія высілкі, каб дасягнуць неабходнага балансу паміж фрагментамі ўласна музычнымі і размоўнымі. Напярэдадні прэм'еры нашы салісты прызнаваліся, што ім было цікава з венгерскім рэжысёрам, гэта засваенне новага жанру. А сам Керо надзвычай уважліва рэпетаваў з імі над кожным драматычным эпізодам. Што ж, магчыма, плён такой працы мы ўсё-такі ўбачым.
Цяпер тое, што ў новай пастаноўцы моцна раздражняе. Крытыкаваць тытулаваных гасцей як бы і нязветліва, але… Шчыра кажучы, з'яўленне мядзведзя на балі рускага арыстакрата — гэта такі «махровы» візуальны і рэжысёрскі штамп! Калі хочуць з іроніяй згадаць нашу ўсходнюю суседку, з'едліва кажуць: «А-а, у іх па вуліцах мядзведзі ходзяць!» Мядзведзі ўспрымаюцца як сінонім дзікасці і татальнай адлучанасці ад цывілізацыі. У пэўны момант Арлоўскі патрабуе прынесці гарэлкі… і салёных гуркоў. Яшчэ адзін штамп!
Напярэдадні прэм'еры рэжысёр падкрэсліваў: пастаноўка не мае прывязкі да канкрэтнага часу і месца. Але яе маюць, як ні круці, музыка Штрауса і бальныя строі. Таму дзіўнавата і недарэчна ўспрымаюцца на велікасвецкім балі, сярод арыстакратычнай публікі дзяўчаткі-танцоркі. Ці то напаўапранутыя, ці то напаўраспранутыя, яны быццам прыбеглі з кабарэ. А як пабачыш іхнія калготкі сеткай, рожкі і хвасты, пачынаеш сумнявацца — ва ўласным зроку або гусце і адэкватнасці пастаноўшчыкаў. Дзіўна, але многія героі зрабіліся больш вульгарнымі. Раздражнёны Айзенштайн (нагадаю: барон!) называю жонку «недоношенной жабой». А паралельна перыядычна імкнецца схапіць за мяккае месца (на балі, на вачах у шматлікіх гасцей!) чарговую паненку. Ці то мы на балі, ці то трапілі ў шынок?..
Неадпаведнасць музычнага і рэжысёрскага, слыхавога і візуальнага праілюструю на такім прыкладзе. Бліжэй да фіналу другой дзеі Адэль выконвае славуты нумар «Вясновыя галасы» (па волі рэжысёра ён ідзе замест традыцыйнай арыі гераіні). Алена Сіняўская спявае радасна, з лёгкасцю адольвае складаныя фіярытуры. Наогул высокім жаночым галасам ёсць дзе разгарнуцца ў аперэце. Аднак боскія мелодыі Штрауса пастаноўшчык чамусьці яднае з мізансцэнамі, калі Адэль то дапамагае не зваліцца на падлогу ўшчэнт п'янаму Франку (Ілья Пеўзнер), дырэктару турмы, то адбіваецца, усур'ёз ці жартам, ад яго заляцанняў. Разумею, героі павінны рухацца, а не спяваць, стоячы на месцы. Але падобныя рашэнні музыку Штрауса забіваюць. А калі не забіваюць, дык зніжаюць яе ўспрыманне, робяць больш прыземленай.
Нарэшце пра самыя глабальныя сумненні. Пра што «Лятучая мыш», якую мы добра ведаем з ранейшых версій? Пра радасць жыцця, увасобленую ў святах і балях, імкненне зноў зачараваць уласнага мужа, жаданне (найперш Разалінды) не так выкрыць падман, як вярнуць гармонію, узаемаразуменне і шчасце. І ўсё гэта адбываецца ў атмасферы гульні, гарэзнасці, какецтва. У традыцыйнай «Лятучай мышы» галоўныя героі ўсё-такі Разалінда і Генрых Айзенштайны.
У мінскай версіі Керэны вядучай робіць тэму помсты. У выніку галоўным героем і рухавіком інтрыгі робіцца інфернальны Фальк (Дзяніс Янцэвіч), які ўвесь час застаецца халаднаватым назіральнікам. Фальк заўжды быў персанажам другарадным. Цяпер ён не дырэктар тэатра, а адвакат, і помсціць Генрыху за былую знявагу. На маю думку, тэма помсты педалюецца занадта часта. І паступова пачынае надакучваць. Спачатку на фоне бліскучай уверцюры ідзе дыялог Фалька і Арлоўскага на тую тэму. Прычым даўняя недарэчная сітуацыя між Генрыхам і Фалькам ілюструецца балетнымі артыстамі. Для тых, хто не зразумеў або не дачуў. Потым адвакат нагадвае пра яе пасля таго, як Генрых падмануты і абсмеяны гасцямі балю. Трэці раз у фінале аб'яўляе, маўляў, уся інтрыга — гэта помста «лятучай мышы».
Рэжысёр вольны прыдумаць якую заўгодна канцэпцыю. Важна, каб яна гарманічна адпавядала музыцы і сюжэту, каб усё сышлося. Аднак мне здаецца, імкненне да наватарства і зменаў парушыла вытанчаную, але трывалую раўнавагу ў сюжэце і музычнай драматургіі. І прывяло да ўнутраных недарэчнасцяў і перакосаў. Што маем у выніку? Айзенштайн паўстае ў пастаноўцы вельмі несімпатычнай асобай. З яго смяюцца і пацяшаюцца ўсе запар. Узнікае лагічнае пытанне: а навошта прыгажуні Разаліндзе такі нікчэмны муж? Побач з закаханым у яе Альфрэдам жанчына глядзіцца больш натуральна і прывабна. Ці варта імкнуцца, каб вярнуць такога мужа


4.


6.


5.


7.

«ў лона сям'і»? Ці вартая нечага ягоная вернасць? Свядома ці падсвядома рэжысёр пазбавіў Айзенштайна арыстакратызму і абаяльнасці. З харызматычнага Дон Жуана і аматара жаночай прыгажосці Генрых ператварыўся ў банальнага пошлага валацугу.

Хто тады ў пастаноўцы галоўны герой? Помслівы Фальк ці князь Арлоўскі, які ў сярэдзіне спектакля нечакана аказваецца жанчынай, якая, у сваю чаргу, мае пэўныя віды на Фалька? Адсоўваючы галоўных герояў на другі план, рэжысёр пазбаўляе дзеянне прысмаку гульні і з тэрыторыі аперэты ці мюзікла быццам пераходзіць на тэрыторыю меладрамы, што мала стасуецца з музыкай Штрауса, яе лёгкай, зіхатлівай радасцю.

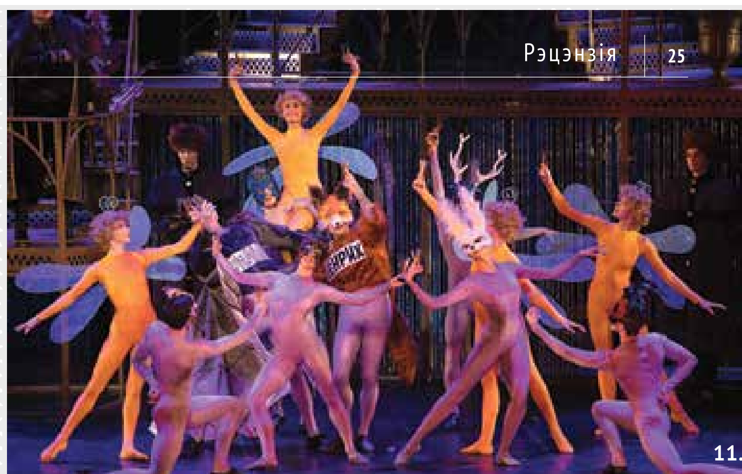
Пры канцы ўсё ж вярнуся да аптымістычнага тону. Сапраўднае задавальненне атрымліваеш ад разнастайнасці вобразаў, якія малюе хор, а тут у кожнага свой характар і настрой. Вельмі абаяльныя і гарэзныя абедзве Разалінды — Анастасія Масквіна і Дыяна Трыфанава. Першая з іх жанчына больш сталая, вопытная і не надта пужлівая. Другая — больш юная і наіўная. Раскавана адчувае сябе ў партыі Адэлі Алена Сіняўская. Запамінаецца бліскучая акцёрская работа маладога саліста Аляксандра Гелаха, які ўвасабляе Альфрэда. Вабіць натуральнасць яго спеваў і паводзін. Дзівосная адпаведнасць стылю, музычнаму матэрыялу і вобразу.

Прашу прабачэння за прафесійны цынізм, які нарадзіўся за гады прагляду і рэцэнзавання спектакляў... Але наша публіка, што прыходзіць у тэатр найперш адпачыць і атрымаць рэлакс, «з'есць» усё! Галоўнае, каб была прыгожая музыка (пажадана, папулярная), каб танцавалі, каб паглядзець на эфектныя строі, каб на сцэне ўсё ззяла, мігцела і пералівалася. І фінал аказаўся шчаслівы. А калі сур'ёзна, дык глядацкі поспех у пастаноўкі будзе. Нягледзячы на прынцыповыя заўвагі. Прэсу шырокая публіка не чытае, а рэцэнзіі ў спецыялізаваных часопісах — тым больш. Няма нічога дзіўнага ў тым, што новая версія «Лятучай мышы» не здолела ўзняцца па цэласнасці і мастацкіх якасцях да ўзроўню адной з папярэдніх прэм'ер тэатра — маштабнай і шматзначнай «Багемы», пастаўленай Аляксандрам Цітэлем. Тая «Багема» — нібы Джамалунгма, узровень, які ў бліжэйшы час мала хто з айчынных ці запрошаных рэжысёраў здолее пераўзысці...


8.


9.


10.


11.

ЛЯТУЧАЯ ТРАГЕДЫЯ

Наталля Ганул

Венская класічная аперэта «Лятучая мыш» Штрауса ў інтэрпрэтацыі рэжысёра Міклаша Габара Керэны (Керо) паспрабавала заваяваць не толькі месца ў рэпертуары Вялікага тэатра оперы Беларусі, але і ў сэрцах гледачоў. Не ведаю, як з першым, але з другім выйшла не ўсё так гладка. І справа не толькі ў тым, што ў кожнага з нас у памяці захоўваецца свой узор «Лятучай мышы» з яе яркімі мелодыямі, выразнымі вобразамі і вытанчанасцю самога жанру музычнай камедыі.

Чаканае сутыкаецца з несуцяшальнай рэальнасцю: мітусліва-стамляльны спектакль перанасычаны гутарковымі дыялогамі, якія дрэнна чуваць у акустыцы залы і якія катастрафічна тармозяць дзеянне. У дадатак ім уласцівы памылкі перакладу і шматслоўнасць (у аснову пастаноўкі ўзятая зборная версія лібрэта Мікалая Эрдмана, Міхаіла Вольпіна, Сяргея Вольскага і самога Керо). Галасавы апарат салістаў аказваецца напружаным да мяжы, бо яны імкнуцца справіцца з нязвыклай для опернага жанру колькасцю драматычнага тэксту, а пасля выканаўцы страчваюць якасць спеваў у музычнай частцы.

Паспрабуем аб'ектыўна паглядзець збоку, чым жа імкнецца прывабіць публіку ў тэатр новая «Лятучая мыш»: гендарнымі пераўвасабленнямі Арлоўскага, незадаволенымі сэксуальнымі жаданнямі Разалінды, галівудскім плашчом Бэтмэна ў абліччы Фалька, паласатай ніжняй бялізнай Альфрэда, калготкамі ў сетачку і адкрытым брадвейскім негліжэ танцорак, алкагольнымі напоямі, празмерна ўжывальнымі на сцэне, мядзведзямі ў розных варыянтах, кацінымі вушкамі і хвастамі ў мужчынскага кардэбалету?

Не ведаю, як каму, але асабіста мне больш за ўсё імпанавала велізарная сімпатычная лялька-мыш, якая, прытанцоўваючы, з'яўляецца на турэмнай пляцоўцы ў трэцяй дзеі. Яна нібы закліканая дадаць такую чаканую парадыйную ноту таму, што адбываецца, але, на жаль, да гэтага моманту ўжо ўзнікае адчуванне «позна, доктар!» і «ўсё гэта было б смешна, калі б не было так сумна». Ну што ж, набор інгрэдыентаў уражвае, аднак у выніку страва аказалася недапечанай і перапераперчанай, усе жарцікі б'юць «ніжэй пояса», бо яны грубаватыя і прамалінейныя.

Прызнаюся, на працягу ўсяго маляўніча-паказальнага дзейства неаднойчы лавіла сябе на думцы, што галоўная гераіня ў нядаўняй пастаноўцы «Саламея» Міхаіла Панджавідзэ выглядае па-біблейску цнатлівай ахвярай абставін, а якому ўзроставаму цэнзу адпавядае спектакль Керо?!

Сцэнограф Тамаш Ракаі, згодна з пастановачнай канцэпцыяй, выкарыстоўвае паваротны сцэнічны круг, на якім, з аднаго боку, двухметровая лесвічная канструкцыя выконвае функцыю архітэктурных элементаў пакояў Арлоўскага, з другога — дома банкіра Айзенштайна. Аднак па сутнасці гэтыя перамяшчэнні не маюць ніякай сэнсавай нагрузкі, яны практычна ідэнтычныя, хіба што ў другой прысутнічае ванна з мыльнай пенай, у якую, распрануўшыся да ніжняй бялізны, укладваецца ап'янёны «любоўю» Альфрэд. Светлавое рашэнне спектакля (Петэр Шомфаі) таксама не заўсёды пераканаўчае, бальмаскарад адбываецца ў нявыйгрышных, амаль падвальных прыцемках. Касцюмы Агнеш Евы Дзярмаці нібы заклікананы падкрэсліць гламурную таннасць сцэнічнага твора, яго правінцыйнасць.

О, бедныя, бедныя артысты балетнай трупы, якія ў рэжысёрскім рашэнні Керо выконваюць утылітарную ролю «падтанцоўкі». Малая прастора не дае ім магчымасці разгарнуцца з пышнымі вальсавымі сцэнамі, але затое застаецца шмат месца для мімансу з мядзведжымі галовамі і падносамі з келіхамі. Хор цяжка папракнуць у нежаданні выратаваць тапельца. Артысты хору (хормайстарка Ніна Ламановіч) увасабляюць выразныя мізансцэны, спрабуюць абыграць сюжэтную лінію камедыі, але вымушаныя амаль увесь час стаяць на авансцэне і «лавіць» аркестр.

У дачыненні да працы дырыжора Джанлука Марчана таксама нямала наракання, адчуваецца, што для яго гэты матэрыял зусім свежы. Адсюль прыкрыя разыходжанні з салістамі, «загнаныя» тэмпы. Несмяротная музыка Штрауса ў спектаклі, на жаль, аказваецца другарадным малавыразным персанажам. Падкрэслю: усю падрыхтоўчую працу з аркестрам і салістамі правёў Іван Касцяхін, якому на трэцім паказе спектакля ўдалося хоць бы гэтую частку відовішча прадставіць публіцы пераканаўча і вытанчана.

Што да акцёрскіх работ, дык яны ў шэрагу выканаўцаў атрымаліся — дзякуючы вопыту і прафесіяналізму — музычна выразнымі. Адзначым шыкоўнае сапрана Анастасіі Масквіной у партыі Разалінды і характэрную Адэль у выкананні Алены Сіняўскай. Дзяніс Янцэвіч з бляскам справіўся з роляй «мсціўца» Фалька, які рухае інтрыгу і паспяхова пляце сетку вакол ахвяры. Легкадумны бабнік Генрых, заклапочаны idée fixe, атрымаўся пераканаўчым у Васіля Мінгалёва. Кацярына Міхнавец у ролі Арлоўскага здолела пераўвасобіцца ў раскошную ва ўсіх сэнсах рускую княгіню. Аднак, загнаная рэжысёрам на «другі паверх» сцэны, яна перыядычна выпадала ў гукавой дынаміцы. Трапяткі тэнар Аляксандр Гелах у партыі Альфрэда вельмі годна выглядаў і ў акцёрскім, і ў музычны плане.

І ўсё ж... Па ўбачаным узнікае несуцяшальнае адчуванне, што рэжысёр, а ўслед за ім і ўся пастановачная група працуе «на жыўца» — гледача, які ўжо заплаціў немалыя грошы за квіткі. Публіка вымушана назіраць за творчымі эксперыментамі ў духу «пройдзе / не пройдзе», бо ўжо пасля першага паказу спектакля да трэцяга вечара пастаноўка пазбавілася разгорнутай уверцюры, якая літаральна ззяе музычнай віртуознасцю, на яе фоне выяўлялася перадгісторыя з'яўлення «лятучай мышы». Скараціліся некаторыя маналогі, бо адрэдагаваны шэраг пастановачных дэталяў. Задаюся рытарычным пытаннем: а ці магчымая падобная варыябельнасць спектакляў у найбуйнейшых тэатрах свету? Так, можа, да снежаньскага Опернага форуму спектакль здабудзе патрэбную энергію і тэмпарытм, аднак гэта будзе зусім іншая гісторыя. Пакіну (пакуль асабіста для сябе) маленькую, але ўсё ж неўміручую надзею на больш аптымістычныя мастацкія вынікі.

1, 4, 5, 8, 9, 11. «Лятучая мыш». Сцэна са спектакля.
2. Дыяна Трыфанава (Разалінда), Васіль Мінгалёў (Генрых Айзенштайн).
3. Аляксандр Гелах (Альфрэд), Дыяна Трыфанава (Разалінда).
6. Дыяна Трыфанава (Разалінда).
7. Дзяніс Янцэвіч (Фальк).
10. Анастасія Масквіна (Разалінда), Аляксандр Гелах (Альфрэд).
Фота Міхаіла Несцерава і Паўла Сушчанка.

Андалузская мазаіка

ПА СЛЯДАХ КАРМЭН І РАЗІНЫ

1.

Таццяна Мушынская

У СТАЛЫМ УЗРОСЦЕ РАНЕЙ ЦІ ПАЗНЕЙ, АЛЕ ЎЗНІКАЕ ЎНУТРАНАЯ ПАТРЭБА ПАБАЧЫЦЬ МЯСЦІНЫ, ДЗЕ НАРАДЗІЛІСЯ ГЕНІЯЛЬНЫЯ АСОБЫ, ДА ПРЫКЛАДУ КУПАЛА ЦІ ПУШКІН. ПАБЫВАЦЬ ТАМ, ДЗЕ ЖЫЎ ЧАЙКОЎСКІ АБО ГРЫГ, МІХАЛ КЛЕАФАС АГІНСКІ АБО РАСІНІ. АЛЕ ПРАЗ ПЭЎНЫ ЧАС ТАКАЯ Ж НЕАДОЛЬНАЯ ЦІКАВАСЦЬ УЗНІКАЕ І ДА САМЫХ ЗНАКАМІТЫХ ОПЕРНЫХ ГЕРОЯЎ – ДА ПРЫКЛАДУ, РАЗІНЫ І ФІГАРА, КАРМЭН І ЭСКАМІЛЬЁ. ПРАФЕСІЯ МУЗЫЧНАГА КРЫТЫКА І ЗНАЁМСТВА З УСЁ НОВЫМІ РЭЖЫСЁРСКІМІ ВЕРСІЯМІ СУСВЕТНЫХ ОПЕРНЫХ ХІТОЎ ПРЫМУШАЕ ЎСПРЫМАЦЬ ТАКІХ ПЕРСАНАЖАЎ АДМЕТНЫМІ І ШМАТГРАННЫМІ АСОБАМІ. ЧАСАМ БОЛЬШ ЖЫВЫМІ, ЧЫМ РЭАЛЬНЫЯ ЛЮДЗІ.

Татальная цікавасць

Прызнаюся, і такі інтарэс скіраваў мяне на поўдзень Іспаніі, у Андалузію. Падарожжа па чатырох гарадах (Севілья, Малага, Кордава, Валенсія) сталася абсалютна феерычным, нарадзіла шмат незабыўных уражанняў. Дапамагло шмат у чым зразумець асаблівасці нацыянальнага характару, адметнасць згаданых герояў.

Не буду нікога пераконваць: вобразы іспанскай культуры, яе герояў, творы вакальныя і танцавальныя займаюць велізарнае месца ў музычным выканальніцтве. Згадаем радкі суперпапулярных спеўных сачыненняў. «Гаснут дальней Альпухары золотистые края, // На призывный звон гитары выйди, милая моя!»; «От Севильи до Гренады в тихом сумраке ночей // Раздаются серенады, раздается звон мечей...» Гэта «Серэнада Дон Жуана» (словы Аляксея Талстога, музыка Чайкоўскага), якую спявалі Георг Отс, Муслім Магамаеў, Дзмітрый Хварастоўскі. Альпухара – дзе яна? Інтэрнэт сведчыць: рэгіён Андалузіі, на паўднёвых схілах гор С'ера Невада. Яшчэ адна цытата. «Ночной зефир струит эфир. // Шумит, бежит Гвадалквивир» (раманс Даргамыжскага на словы Пушкіна). Назва ракі – не самае лёгкае слова для маўлення і спеваў, але нават фанетыка малюе вобраз імклівай і бурлівай плыні.

Цікава: дзеянне моцартаўскага «Дон Жуана» адбываецца менавіта ў Севільі. Лічыцца, што галоўны герой паходзіў адсюль. Вядомыя нават прозвішчы рэальных людзей, якія прэтэндуюць на яго правобраз, – гэта Мігель Маньяр альбо Хуан Тэнорыя. Але слядоў прысутнасці Дон Жуана ў сталіцы Андалузіі я не адшукала. Іначай атрымалася з героямі іншых сусветных оперных хітоў – «Севільскага цырульніка» і «Кармэн».



Універсітэт... для цыганкі

Думаю, невыпадкова два згаданыя спектаклі ставіліся ў Мінску часцей за ўсё. За 85-гадовую гісторыю нашай оперы «Цырульнік» увасабляўся ажно восем разоў, «Кармэн» – столькі ж. Здаралася, адмежак між пастаноўкамі (асабліва да Айчыннай вайны і пасля яе) складаў усяго некалькі гадоў. Прычына? Геніяльнасць музыкі, глыбіня вобразаў, экзатычнасць відовішча, на-



2.

жанчын (калі гэта цёмныя валасы і пранізлівыя вочы, смуглая скура, яркая і спакусная прыгажосць) сведчаць: яны наўрад ці будуць ахвярамі ў асабістых стасунках. Наўрад ці будуць прасіць ці прыніжацца. Больш верагодна, што прасіць — пачуццяў, літасці ці даравання — будуць менавіта ў іх.

Маэстранца ля набярэжнай Калон

Агледзеўшы, так бы мовіць, месца працы Кармэн і тэрыторыю яе першай сустрэчы з Хазэ, я выправілася шукаць Маэстранца, арэну для бою быкоў. Лічыцца, менавіта тут дэманстраваў майстэрства і зрываў воплескі захопленай публікі Эскамільё, яшчэ адзін герой оперы Бізэ. Ля арэны разгортваецца апошняя дзея оперы. Тут Кармэн чакае Эскамільё, тут адбываецца яе напружаны і драматычны дыялог з Хазэ, тут, нарэшце, яна гіне.

Арэна знаходзіцца недалёка ад набярэжнай Калон. З цікавасцю разглядаю яе фасад. Ён белага колеру, дзверы — па кантрасце — цёмна-чырвоныя. Вокны па контуру быццам абведзены жоўтай фарбай. Адценне насычана-жоўтае, блізкае да колеру гарчыцы. Нездарма недалёка ад уваходу знаходзіцца


3.

пружаны канфлікт. Згадаю красамоўную думку іспанскага кампазітара Ісака Альбеніса: «Я не ведаю, як Бізэ здолеў гэта зрабіць, але Іспанія не нарадзіла нічога больш іспанскага, чым «Кармэн»!» У оперы Бізэ мне пашчасціла паслухаць і пабачыць сусветных зорак — Ірыну Архіпаву, Уладзіслава П'яўко, Алену Абразцову. Але ж існуюць і шматлікія пастаноўкі балета «Кармэн-сюіта», і паўтара дзясятка мастацкіх фільмаў, знятых у розных краінах з 1905 па 2007 гады, дзе Кармэн — галоўная гераіня.

Калі ў кнізе пра Севілью я ўпершыню пабачыла фасад тытунёвай фабрыкі (той, дзе працавала Кармэн, адкуль яна з'яўляецца ў першай дзеі, дзе ўсчынае пазасцэнічную сварку-бойку, пасля якой яе арыштоўвае Хазэ), дык была ў некаторым шоку. Чаму? Калі ў многіх пастаноўках гераіню трактуюць і ўвасабляюць то як цыганку ў падранай сукенцы, то як асацыяльны элемент, то як жанчыну лёгкіх паводзін, дык і месца яе працы выглядае адпаведна. Бедна, проста, несамавіта і амаль занядбана. Але як, аказваецца, свядома ці міжволі могуць увесці цябе ў зман сцэнографы!

Бо былая тытунёвая фабрыка на фота, потым і наяве насамрэч нагадвала палац. Не больш і не менш. Нагадвала прыгажосцю, маштабам, аздобай і прэзентабельнасцю фасаду. У XVIII стагоддзі фабрыка лічылася адным з самых вялікіх будынкаў у Еўропе, тут працавала да 10 тысяч чалавек, адной з якіх і была Кармэн.

Цяпер карпусы аддадзены Севільскаму ўніверсітэту, тут знаходзяцца філалагічны, гістарычны і геаграфічны факультэты. У будынак можна свабодна ўвайсці, чым я і скарысталася. Фабрыка-ўніверсітэт мае некалькі карпусоў, спалучаных унутранымі дворыкамі. Праход між імі скразны. Сцены каменныя, надзвычай тоўстыя (думаю, гэта добра ратуе ад спёкі ў летнія месяцы), столь неверагодна высокая — пяць-сем метраў, а мо і болей. Нават вясной бруяцца фантаны, асвяжаючы паветра. Заўважаеш і расклад лекцый, прымацаваны на сценах, і студэнтаў, якія ўладкаваліся ў адным з доўгіх калідораў і малююць з натуры антычныя скульптуры, і невялічкую студэнцкую кавярню, дзе шмат народу.

Як вядома, Мерымэ напісаў сваю знакамітую навелу ў 1845-м, прэм'ера оперы Бізэ адбылася ў 1875-м. Слядоў Кармэн тут, больш чым праз паўтара стагоддзі, вядома ж, няма. Але энергетыка магутнага твора ўсё роўна неадольна вабіць да гэтай прасторы. Бо сюжэт вечны, як і гераіня. Мерымэ, а ўслед за ім Бізэ здолелі адлюстраваць штосьці са спрадвечных таямніц у адносінах жанчыны і мужчыны, бо твор гэты па-ранейшаму актуальны, і менавіта таму моцна рэзануе ў розных краінах і культурах. Што здолелі ўвасобіць? Хуткаплыннасць і зменлівасць страсці, нетрываласць кахання, права жанчыны на выбар, феміністкія ідэі, спрадвечны канфлікт дзвюх палавін чалавецтва? Бадай, усё разам.

Пэўныя штрыхі да разумення аблічча і характару Кармэн дадаюць і назіранні за людзьмі на вуліцах горада. Сам тэмп гаворкі іспанак, хуткі, імклівы, насычаны, сведчыць пра яркі тэмперамент, эмацыйнасць. Здольнасць не хаваць уласныя пачуцці глыбока ў душы (як гэта любяць рабіць славянскія паненкі), а выяўляць іх і ўласных памкненняў не саромецца. Тыповыя твары іспанскіх

помнік тарэадорам, выкананы ў традыцыйна рэалістычнай манеры. Бо на арэне выступалі ўсе вядомыя іспанскія тарэра.

І хоць асабіста я супраць забойства ўсялякіх жывёл, у тым ліку і быкоў, цікава было разглядаць ціхую і пустую арэну. Менавіта як месца, на якім і побач з якім дзейнічалі героі оперы. Маэстранца робіць моцнае ўражанне памерамі і размахам. На трыбунах змяшчаецца каля 13 тысяч гледачоў. Арэна не круглая, яна авальная і лічыцца самай знакамітай і ганаровай у краіне. Калі ўзяць пад увагу напал эмоцый гарачых і экзальтаваных іспанцаў, страсці, крыкі трыбун, спапяляльнае севільскае сонца (летам да 50 градусаў спёкі), можна лёгка ўявіць атмасферу карыды. І адчуванні Кармэн, прывабленай Эскамільё. Умоўна кажучы, яна выбірае не шчырыя і кранальныя пачуцці невядомага шырокай публіцы Хазэ, а таго, кім захапляюцца тысячы. А вось Эскамільё захапляецца ёю, што не можа не цешыць жаночае самалюбства. Ёй імпануе той, хто сёння на самай высокай хвалі поспеху. Але заўтра на гэтай самай хвалі можа апынуцца зусім іншы герой. І тут прыхаваны пачатак драмы. Агульнавядома: шчасце любіць камернасць і цішыню, яго складана адшукаць там, дзе натоўп і занадта многа людзей.

Балкон Разіны і ўверцюра Расіні

Падарожжа прывабнае тым, што дорыць неспадзяваныя ўражанні. У адзін з апошніх дзён знаходжання ў Севільі вечарам вярталася ў свае апартаменты ў гістарычнай частцы горада. Выправілася не ад знакамітага Севільскага сабора, а пакрочыла іншым шляхам. Уздоўж так званых садоў Мурыльля, бо недалёка знаходзіцца Дом-музей мастака. Сады ідуць якраз уздоўж сцяны, што аддзяляе гарадскую тэрыторыю ад старадаўняй крэпасці Алькасар. Яна


4.

лічыцца самай даўняй каралеўскай фартэцыяй Еўропы, яе пачалі будаваць маўры ў VIII стагоддзі. Крэпасць я з цікавасцю агледзела напярэдадні, праўда, спачатку адстаяўшы доўгую чаргу на ўваход. Але потым з задавальненнем паблукала па залах. Тым больш з іх можна лёгка выйсці на тэрыторыю садоў, дзе шмат фантанаў, вадаёмаў, а вакол — парк з пальмамі і апельсінавымі дрэвамі.

Дык вось, сады Мурылья. Гарадская тэрыторыя. Зварочваю ў глыбіню квартала, каб выйсці да лабірынту вузенькіх белых вулак. І раптам заўважаю надпіс на ўказальніку: «Balcon de Rosina». Ого! Той самай, гераіні «Севільскага цырульніка». Значыць, мне пашанцавала.

Падыходжу бліжэй. Паўкруглы ажурны балкон знаходзіцца на ўзроўні высокага другога, а больш рэальна — нават трэцяга паверху і «абдымае» рог дома. Відавочна, сама мясціна вельмі паэтычная. Побач сады са старымі, даўнімі, сапраўды векавымі дрэвамі. Як хоць прыблізна ўявіць іх вышыню? Яна блізкая да нашых 9-павярховых гмахаў. Па дыяганалі — сцяна крэпасці Алькасар з пальмамі, якія сягаюць вышэй за сцены.

У свой час я бачыла некалькі версій «Цырульніка» (папярэднюю мінскую і гастрольную «Новай оперы»), дзе ў першай дзеі гарэзлівая паненка Разіна менавіта з такога ці крыху прасцейшага балкона кідала ўніз запісачкі закаханаму Альмаміве (тады ён яшчэ неператварыўся ў падазронага і пажадлівага графа, якім паўстае ў моцартаўскім «Вяселлі Фігара»).

Ля балкона, унізе стаяць падарожнікі і дружна, як адзін, фатаграфуюць той балкон, як і я. Вядома, тут не адчуваецца таго ажыятажу, які некалькі гадоў таму я назірала ў Вероне: балкон Джульеты — месца татальнага паломніцтва, дзе кожнаму трэба абавязкова «адзначыцца», а сцены аркі, што вядуць ва ўнутраны дворык, дашчэнту спісаныя пажаданнямі, а таму чорныя. Ля балкона Разіны абстаноўка больш прыстойная і высакародная. Падыхаўшы тым паветрам, якім дыхалі некалі героі Бамаршэ і Расіні, я выправілася далей. Адначасова падумала: магла ж пайсці іншым шляхам і не ўбачыць такую адметную мясціну! Бо яна не пазначана, на жаль, ні ў якіх турыстычных даведніках. З апошніх даведалася, што існуе ў Севільі і палац графа Альмавіва, але адрас яго невядомы.

У той самы дзень, праходзячы па ажыўленай пешаходнай вуліцы горада, дзе шмат фірменных папулярных крам адзення, яшчэ здаля з радасцю пачула знаёмую мелодыю. Уверцюра да «Севільскага цырульніка», што часта выконваецца на канцэртах у Мінску (і не толькі ў ім). Аркестры любяць іграць, публіка — слухаць, бо твор увасабляе той бляск, віртуознасць, звонкую і неабдымную радасць жыцця, да якіх кожнаму хочацца далучыцца. Як вядома, Расіні напісаў «Цырульніка» ўсяго за 20 дзён. Магчыма, нечакана і для самога кампазітара ён стаўся вяршыняй італьянскай оперы-буф.

А пакуль на адной з вуліц Севільі выступае квартэт выканаўцаў. Склад крыху нечаканы — тры кларнеты і адзін бас-кларнет. Маладыя хлопцы іграюць захоплена, з відавочным задавальненнем, і паступова побач утвараецца натоўп. Нават калі яны заканчваюць уверцюру і пераходзяць да іншых музычных нумароў, адсюль не хочацца сыходзіць. У пэўны момант падумала: менавіта такі музычны штрых быў неабходны для завяршэння вобраза сталіцы Андалузіі.

Фламенка на плошчы Іспаніі

Увогуле музычных і танцавальных уражанняў падчас вандроўкі хапала. Да прыкладу, дабралася я да севільскай плошчы Іспаніі. Шыкоўнай, манументальнай, пабудаванай да сусветных выстаў 1929 і 1992 гадоў. Плошча напаўкруглая. На ёй вежы, гіганцкія аркі і павільёны ў гонар іспанскіх правінцый. Па шчырасці, нідзе не сустракала, каб архітэктары і мастакі так маляўніча і пераканальна прасоўвалі дасягненні ўласнай краіны, яе геаграфічную і прыродную разнастайнасць. І каб гэта было ўвасоблена сродкамі менавіта ўжытковага мастацтва, праз керамічныя пано.

Не спяшаючыся аглядаю плошчу, шматлікія пано з керамічнай кафлі. Якраз пад цэнтральнай вежай бачу натоўп. Здаля чуецца гітара і сухі трэск кастаньетаў. Значыць, фламенка! Вулічныя танцоры, што збіраюць — як і раней кларнетысты — натоўп. Некалькі гітарыстаў, некалькі жанчын, якія саліруюць па чарзе. Іх віртуознасць і нязмушанасць сапраўды захапляюць. Танцуе, натуральна, не толькі корпус, само цела, але і рукі, валаны сукенкі, махры стракатай і маляўнічай хусткі. А што да складанага і зменлівага рытму, які адбіваюць сваімі абцасамі, не сходзячы з драўлянай дошкі квадратнай формы, дык толькі за імі (абцасамі) можна сачыць бясконца. Відавочна: за такім майстэрствам, свабодай і пластычнай разняволенасцю хаваецца доўгае навучанне. Ці традыцыя, якую спасцігаюць і засвойваюць з дзяцінства. Але ж і фламенка лічыцца такой жа адметнасцю Андалузіі, як найбуйней-


5.


6.

шы гатычны сабор у Севілы, палац Альгамбра ў Гранадзе або маўрытанская Мескіта ў Кордаве.

Калумб і памяць пра яго

А цяпер крыху пра героя не тэатральнага, а рэальнага. Адным з найбольш моцных мастацкіх уражанняў Андалузіі стаўся для мяне Севільскі сабор. Самы вялікі гатычны храм у свеце і трэці па велічыні сабор свету (пасля сабора святога Пятра ў Рыме і святога Паўла ў Лондане). Вядома, Севільскі сабор (як, зрэшты, і сабор у Малазе, як і маўрытанская мячэць Мескіта ў Кордаве, якія я ўбачыла праз некалькі дзён, нараджаюць уражанні насамрэч касмічныя. «Запредельные». Такія, з якімі мала што можа параўнацца.

Сабор моцна ўздзейнічае і звонку, сваімі фантастычнымі фасадамі, і знутры, не менш неверагоднымі інтэр'ерамі. Здагадваешся, як магутна ў Сярэднявеччы ўплывала на чалавека каталіцкая ў дадзеным выпадку рэлігія, калі ідэя Бога ўвасаблялася ў такіх дасканалых формах. Калі ў адной прасторы


7.

ядналіся моц архітэктуры, скульптуры, жывапісу, вітражоў, гучанне аргана. Цікава, што сучасная царква выкарыстоўвае шмат найноўшых сродкаў для папулярызацыі тых візуальных скарбаў, якія храм мае. Насупраць іканастаса, праўда, закрытага ажурнай кованай рашоткай, — шэрагі крэслаў. Тут і экскурсанты, якім штосьці распавядае гід, і асобныя падарожнікі. Ты можаш спыніцца, пасля таго як доўга разглядала жывапісныя палотны, аздобу шматлікіх капэл, адпачыць. І адначасова ўбачыць, як мяняецца выгляд скульптур і іканастасу — адпаведна таму, як мяняецца асвятленне.

Што асабліва прываблівае падарожнікаў у гэтым храме? Тут пахаваны Калумб, знакавая і культавая асоба ў іспанскай гісторыі. Вядомым мараплаўцам быў і ягоны бацька. А сам спадар Хрыстафор звяртаўся з ідэяй падарожжа ў Індыю спачатку да купцоў роднай яму Генуі, потым да партугальскага караля. І толькі потым з дапамогай андалузскіх купцоў і банкіраў дамогся арганізацыі ўрадавай марской экспедыцыі. Дарэчы, важную ролю ў арганізацыі той экспедыцыі адыграла і каралева Ізабэла. Яна дала грошы Калумбу на экспедыцыю, кажучы сучаснай мовай, цішком ад мужа. Кароль не надта хацеў, або не лічыў патрэбным. Думаю, а што б здарылася, калі б Ізабэла аказалася занадта паслухмянай жонкай? Індыю і Амерыку раней ці пазней усё роўна адкрылі. Але Іспанія і Калумб не мелі б да гэтага ніякага дачынення. У Севільскім саборы труну Калумба трымаюць воіны ў рыцарскіх даспехах. Чатыры скульптуры, кожная з якіх увасабляе правінцыі цэнтра Іспаніі — Кастылью, Леон, Арагон, Навару. Цікавы помнік з трох постацей — Калумба і каралеўскай пары, Ізабэлы і Фердынанда — пабачыла праз некалькі дзён у Кордаве, на тэрыторыі тамтэйшай крэпасці Алькасар. Толькі там Калумб дакладае ўжо пра вынікі сваіх падарожжаў. Хто ведае, якой была б гісторыя без ягоных адкрыццяў?


8.

***

Калі ты аднойчы трапіў у Іспанію, гэтая краіна зачароўвае — каго надоўга, а каго, як мяне, і назаўжды. Што найбольш уражвае і застаецца ў памяці? Неверагоднае багацце візуальных уражанняў. Натуральнае паяднанне ў адным помніку розных культур і рэлігій, мастацкіх плыняў і стыляў. Здаралася, мячэці і сінагогі прыстасоўвалі для сабораў. Мінарэты аздаблялі званамі іператваралі ў хрысціянскія званіцы. Унутры кордаваўскай Мескеты і залы ў тысячу калон пабудавалі каталіцкі храм. Прыкметы і прынцыпы архітэктуры раманскай, гатычнай і маўрытанскай тут перапляліся і далі нечаканы вынік.

Застаюцца ў памяці цеплыня і рукатворнасць, якую выпраменьваюць маляўнічыя керамічныя вырабы. Фантастычнае ўражанне пакідае Музей керамікі


9.

ў Валенсіі. Невялікія вазоны з кветкамі прымацаваны на белых атынкаваных сценах унутраных дворыкаў Кордавы — здаецца, такі просты прыём, але чаму так моцна дзейнічае? Шыкоўныя і разнастайныя вышытыя шоўкам хусткі з махрамі і веера нібы падказваюць: займіся фламенка! А раптам атрымаецца?

Уражвае прастора гарадоў, літаральна прасякнутая цёплым і ласкавым сонцам. Твары людзей, на якіх адлюстроўваецца не прыгнечанасць ці дэпрэсія, а радасць. Зялёныя дрэвы і кветкі на клумбах (на календары, між іншым, быў люты). Апельсінавыя дрэвы ва ўнутраных дворыках каралеўскіх палацаў і ўздоўж шасэйных дарог здаюцца нейкай дзівоснай тэатральнай дэкарацыяй. Калі само дрэва — лімоннае, апельсінавае ці мандарынавае — стаіць, абсыпанае пладамі, — гэта ўспрымаецца як праява шчодрасці. І зямлі, і краіны, і яе людзей. М

1. Севільскі сабор.
2. Фрагмент фасада ўніверсітэта, былой тытунёвай фабрыкі.
3. Уваход на арэну для бою быкоў.
4. Так выглядае сапраўдны балкон Разіны.
5, 6. Плошча Іспаніі ў Севільі.
7. Севільскі сабор. Месца пахавання Калумба.
8. Экспанат музея керамікі.
9. Валенсія. Фасад музея керамікі.
Фота аўтаркі.

Як **стварыць** канцэртмайстарскую школу

ГАВОРАЦЬ ВЫХАВАНКІ ЭДЗІ ТЫРМАНД

ПРА ПЕДАГОГА ЛЕПШ ЗА ЎСЁ МОГУЦЬ СКАЗАЦЬ ЯГОНЫЯ ВУЧНІ. ПРА ЭДЗІ ТЫРМАНД РАСПАВЯДАЮЦЬ САМЫЯ ВЯДОМЫЯ ЯЕ ВЫХАВАНКІ, ЯКІЯ НЕЎЗАБАВЕ ЗАНЯЛІ ВЯДУЧЫЯ ПАЗІЦЫІ Ў КАНЦЭРТМАЙСТАРСКАЙ ПРАФЕСІІ. ІНТЭРВ'Ю З ІМІ ЗАПІСАНАЕ Ў 2000-М, КАЛІ КАМПАЗІТАР І ПЕДАГОГ ЯШЧЭ БЫЛА ЖЫВАЯ. ГЭТЫЯ РАЗВАЖАННІ ВАРТЫЯ ЯШЧЭ І ТАМУ, ШТО КАНЦЭРТМАЙСТРЫ, АД МАЙСТЭРСТВА ЯКІХ ЧАСТА ЗАЛЕЖЫЦЬ ГЛЫБІНЯ І МАШТАБНАСЦЬ ВОБРАЗА, СТВОРАНАГА САЛІСТАМ ОПЕРЫ, ДОСЫЦЬ РЭДКА СТАНОВЯЦЦА АБ'ЕКТАМ ГРАМАДСКАЙ УВАГІ.



1.

Ірына Мільто

Аляксандр Мільто

Першай выпускніцай Эдзі Майсееўны была **Ларыса Талкачова.** Пазней яна стала заслужанай артысткай Беларусі, вядучым канцэртмайстрам беларускай оперы, дзе дапамагла стварыць яркія і адметныя вобразы не аднаму спеваку. Сярод іх былі нашы оперныя зоркі Святлана Данілюк, Ірына Шыкунова, Людміла Колас, Яраслаў Пятроў. Талкачова — патомны музыкант, яе бацька, народны артыст Беларусі Сямён Талкачоў, быў вядомым у рэспубліцы оперным канцэртмайстрам. Ён сам выкладаў у Беларускай кансерваторыі і, тым не менш, аддаў дачку ў клас Тырманд.

Ларыса Сямёнаўна, як вы лічыце, Эдзі Майсееўна давала сваім вучням агульную канцэртмайстарскую базу ці яе заняткі мелі спецыялізаваную скіраванасць?

— Яна — асоба незвычайная, валодае вялікай эрудыцыяй, мае вельмі ясны, крыху іранічны розум. Часта яна здзіўляла нечаканымі цікавымі заўвагамі, пасля чаго пачынаеш інакш ставіцца да твора, які вывучыў і, здавалася б, добра ведаеш. Нягледзячы на сталы ўзрост, яна і цяпер захавала ясны розум, думае па-маладому.

Што да спецыялізацыі... Я б сказала, што яна давала магчымасць сабе як педагогу паназіраць за студэнтам, убачыць, куды ён імкнецца. У залежнасці ад гэтага і займалася з ім далей. Эдзі Майсееўна давала агульны комплекс ведаў, а студэнт на аснове гэтага мог выбіраць тое, што яму бліжэй, больш цікавае і прывабнае.

Вы самі выкладаеце ў Акадэміі музыкі.

— Так, пэўную колькасць гадоў выкладаю. База, якую атрымала ў свой час ад Эдзі Тырманд, вельмі дапамагае ў працы. Часцяком вяртаюся думкамі да таго, што яна патрабавала, да яе падказак. У мяне багаты канцэртмайстарскі досвед працы з салістамі ў оперы, філармоніі. Вядома, у выкладчыцкай дзей-


2.

насці яго выкарыстоўваю. Але багаж, атрыманы ў кансерваторыі, — важны падмурак.

Вы працуеце ў оперным тэатры. Ці ўплывае гэта на працэс выкладання?

— Я б так не сказала. У нас ёсць пэўная праграма навучання студэнтаў, якой прытрымліваемся. Але, вядома, вывучаем з імі клавіры, сцэны з опер. Імкнуся растлумачыць студэнтам спецыфіку такой працы, паколькі ведаю справу знутры.

Вы прыйшлі ў музыку пад уплывам бацькі — чаму ж менавіта па канцэртмайстарскім класе займаліся не ў яго, прызнанага майстра гэтай справы, а ў Эдзі Майсееўны?

— Сапраўды, бацька ў гэты час выкладаў у кансерваторыі, ён высока цаніў Тырманд, яе педагагічныя здольнасці, эрудыцыю і лічыў, што для мяне будзе карысна займацца менавіта ў яе. Аднак ён ніколі не адмаўляўся мяне пракансультаваць, штосьці падказаць і дапамагчы. Акрамя таго, я магла назіраць, як ён працуе з спевакамі, а гэта самая вялікая школа. Ён меў каласальны досвед працы са спевакамі, выступаў і як саліст. У свой час працаваў пад кіраўніцтвам выдатнага рускага дырыжора Мікалая Галаванава. Гэты ўнікальны прафесійны вопыт я ўвесь час адчувала і знаходзілася пад яго вялікім уплывам. А тое, што вучылася ў Эдзі Майсееўны, давала мне магчымасць чэрпаць і адтуль, і адсюль.

* * *

Адна з вядомых беларускіх канцэртмайстраў, заслужаная артыстка Беларусі **Ларыса Максімава** таксама выйшла з класа Тырманд. Яе імя часта гучыць у айчынным эфіры, паколькі Ларыса Паўлаўна некалькі дзесяцігоддзяў паспяхова працавала вядучым канцэртмайстрам Беларускага радыё і тэлебачання, зрабіла велізарную колькасць фондавых запісаў з вакалістамі і інструменталістамі. Яна запомнілася меламанам і надзвычай цікавымі праграмамі, якія выконвала з вядомымі спевакамі ў Белдзяржфілармоніі.

Як вы прыйшлі ў канцэртмайстарства і што атрымалі ад сваіх педагогаў?

— Ганаруся, што скончыла нашу кансерваторыю ў выдатных музыкантаў: па спецыяльным фартэпіяна ў дарагога і любімага Рыгора Шаршэўскага, а па канцэртмайстарскім класе пашчасціла займацца ў Эдзі Тырманд. Гэта быў самы цікавы час у жыцці. Многія са студэнтаў, якія вучыліся побач, марылі быць салістамі-выканаўцамі, я ж адразу абрала любімую, вельмі складаную і не вельмі прэстыжную прафесію канцэртмайстра.

Эдзі Майсееўна шмат чаму мяне навучыла. Тое, што яна кампазітар, таксама аказвала на нас уплыў. У дадатак гэта эрудыяваны, сучасны, цікавы чалавек і музыкант. Яна ніколі не была, як кажуць, «акадэмічным пацуком» — а была нам сябрам, хоць і вельмі строгім. Усе, хто займаўся ў яе, з вялікай радасцю хадзілі на яе ўрокі, чакалі гэтай гадзіны.

Шаршэўскі навучыў мяне тэхналогіі ігры на фартэпіяна, а Тырманд — афарбоўваць гукі ў пэўныя колеры. Навучыла перадаваць аркестравае гучанне ў фартэпіянных пераладжэннях: напрыклад, габой будзе гучаць так, кларнет — інакш, струнныя — па-іншаму. У тэхнічна складаных месцах твора, калі пальцам няпрычна, вучыла канцэртмайстарскаму імпэту, паказвала, як выходзіць з сітуацыі, знаходзіць прыёмы, якія дапамагаюць складаныя фрагменты сыграць. Успамінаю, як мне яна ставіла на раяль клавір Канцэрта для скрыпкі з аркестрам Чайкоўскага. Яго вельмі цяжка іграць з аркуша, і калі я ў хуткіх тэмпах блыталася, Эдзі Майсееўна з усмешкай сказала: «Лорачка, ніколі не думала, што вы так дрэнна іграеце з аркуша!»


3.

Яна па-сяброўску ставілася да нас. Калі ў каго-небудзь штосьці не атрымлівалася, яна, перафразуючы выраз «не валяйте дурака», казала «не валяйтесь дураком». І ўсе твае хітрыкі былі ёю раскрытыя.

Калі пабывала ў яе дома, убачыла, як мой педагог любіць кветкі: у яе на балконе меўся цудоўны сад, яна ўмела складаць цудоўныя букеты…

Я вучылася ў кансерваторыі ў 1960-я, у той час было складана знайсці пласцінкі з сучаснай эстрадай. У нашы крамы траплялі маленькія плыткі з танцавальнай музыкай Германіі, Польшчы. Неяк я купіла такія пласцінкі і, радасная, сутыкнулася з Тырманд, яна выходзіла з кансерваторыі, а я туды забягала. Эдзі Майсееўна спыніла мяне і спытала: «Лорачка, што гэта ў вас такое?» Я засаромелася і чамусьці падумала — як магу паказаць ёй сваю слабасць, цікавасць да эстраднай танцавальнай музыкі? Разгарнула пакет, паказала пласцінкі, але рэакцыя аказалася для мяне зусім нечаканая — рэакцыя сучаснага і маладога чалавека. Яна сказала: «Як можна такога саромецца? Паглядзіце, якія тут імёны, якія кампазітары!» Сярод іх яна ўбачыла імя сваёй каляжанкі, з якой займалася ў Варшаве. «Лора, — працягнула яна, — у гэтым няма нічога ганебнага, выдатна, што чалавек спасцігае ўсё: і класіку, і эстраду, танцавальную музыку». Гэтая яе рыса характару мяне ўразіла, яна — пажылая жанчына, а вельмі сучасная і мабільная. Дарэчы, у фанатэцы Беларускага радыё ёсць сімпатычная эстрадная п'еса Тырманд для саксафона з аркестрам.

Менавіта Эдзі Майсееўне я абавязана тым, што апынулася на радыё. У яе канцэртмайстарскім класе ілюстратарам працавала спявачка Ясінская, якая з'яўлялася салісткай Беларускага радыё, і яны разам з Тырманд рэкамендавалі мяне для працы на радыё. Я прыйшла туды стажоркай, студэнткай 4-га курса і засталася назаўжды.

Памятаю, падчас заканчэння кансерваторыі на іспыце па спецыяльным фартэпіяна я іграла Сі-бемоль мажорны канцэрт Брамса, а аркестравую партыю ў ім на другім раялі на дзяржэкзамене выконвала сама Эдзі Майсееўна. І яе


4.

партыя гучала ярка, перадаючы фарбы аркестра. Працуючы на радыё, я зрабіла шмат запісаў, у тым ліку і сачыненняў Эдзі Тырманд. Музычныя і чалавечыя стасункі з ёй не забываюцца.

* * *

Успаміны, звязаныя з Эдзі Тырманд, ёсць і ў прафесара Беларускай акадэміі музыкі **Ганны Каржанеўскай**. Яна не толькі майстар сваёй справы, але і музыкант-асветнік, які імкнецца адкрыць слухачам невядомыя старонкі слаўнага мінулага айчыннага музычнага мастацтва.

Ганна Барысаўна, як паўплывала Эдзі Тырманд на ваша творчае жыццё?

— У Эдзі Майсееўны я займалася з 2-га курса кансерваторыі, менавіта тады ў нас пачынаўся канцэртмайстарскі клас. Высокапрафесійных выкладчыкаў у нас шмат, і доказ таму — Беларуская акадэмія музыкі, але педагогаў, якія стварылі цэлы кірунак, сваю школу, — такіх адзінкі ва ўсім свеце. І нам вельмі пашанцавала, што мы сутыкнуліся ў сваім жыцці, у творчасці, у адукацыі з Эдзі Майсееўнай, якая стварыла ў Мінску, у Беларусі такую школу канцэртмайстарскага майстэрства. Час паказаў, што гэтая школа дзеяздольная, вытрымлівае канкурэнцыю і на еўрапейскім узроўні, і на сусветным. Прыклад таму — мае калегі, а таксама студэнты нашай кафедры, якія паспяхова выступаюць на розных конкурсах, канцэртах з многімі выдатнымі піяністамі-акампаніятарамі і вылучаюцца ў лепшы бок.

Хачу згадаць цікавы эпізод. У савецкі час былі распаўсюджаныя камандзіроўкі для павышэння кваліфікацыі. Я ездзіла на такія курсы ў Маскоўскую кансерваторыю і з вялікай цікавасцю слухала, як працуюць вядомыя канцэртмайстры-педагогі Важа Чачава, Яўген Шэндэровіч, апошні тады займаўся рэдакцыяй клавіра оперы Чайкоўскага «Яўгеній Анегін». Шэндэровіч — вядомы канцэртмайстар, доўгі час выступаў з праслаўленым Яўгенам Несцярэнкам, іншымі прызнанымі музыкантамі. Пад яго рэдакцыяй выйшла некалькі цікавых зборнікаў, вельмі зручных для ігры.

З задавальненнем наведвала яго заняткі, мы пасябравалі. Аднойчы ён прынёс рэдактуру ўсяго клавіра оперы Чайкоўскага «Яўген Анегін» і папрасіў: «Ганна, паіграйце асобныя фрагменты — ці будзе вам зручна?» Ён захацеў паэксперыментаваць і паставіў ноты сцэны ліста Таццяны. А ў час вучобы ў Эдзі Майсееўны мы падрабязна прайшлі разам з ёй гэтую сцэну, і калі я пачала іграць рэдакцыю Шэндэровіча, то ўбачыла, што ён зрабіў цікавыя знаходкі, але тое, што мне прапаноўвала ў свой час Эдзі Майсееўна, аказалася не менш адметна. Паказала яе варыянты Шэндэровічу, і ён са здзіўленнем убачыў, што гэта вельмі зручна і тут жа сабе чырвоным алоўкам пазначыў у сваім клавіры.

У Эдзі Тырманд бачанне прафесіі канцэртмайстра склалася комплексна, бо яна была не толькі цудоўнай піяністкай, але і мела прафесійную адукацыю харавіка-дырыжора і кампазітара. Як вельмі эрудзіраваны чалавек, была добра абазнаная ў сусветнай музыцы. У СССР нашы погляды шмат у чым абмяжоўвала ідэалогія, некаторыя кампазітары былі недаступныя для праслухоўвання і вывучэння. Тырманд прыехала з Захаду, ведала імпрэсіяністаў, сучасную музыку, і яна для нас усё гэта адкрывала, у тым ліку і нашага земляка Станіслава Манюшку. Упершыню пачула пра яго менавіта ад Эдзі Майсееўны, яна стала прапагандаваць яго музыку. Цяпер мы ведаем, што Манюшка — наш зямляк, нарадзіўся пад Мінскам, лічыцца стваральнікам беларускай оперы. Яна ж адкрыла для нас Караля Шыманоўскага, рускіх кампазітараў ХХ стагоддзя, напрыклад Ігара Стравінскага, якога мы тут не выконвалі і не ведалі. Такі кругагляд і фундаментальная адукацыя, безумоўна, адбіліся на стварэнні школы канцэртмайстарскага майстэрства. Тырманд сама прызнавалася, што да многіх рэчаў даходзіла як кампазітар: як гэта трэба сыграць, зразумець, трактаваць.

Мы заспелі канцэрты, якія яна ладзіла разам са спевакамі, прычым праграмы заўсёды аказваліся вельмі арыгінальныя: напрыклад, вакальная музыка Брамса, творы Дэбюсі. Такія імпрэзы ўспрымаліся ў кансерваторыі як падзея, вялікая зала аказвалася поўная. Слухачоў прываблівалі музычны аўтарытэт Тырманд, яе цудоўная ігра, паўнагучнасць раяля. Тое, чаму яна нас вучыла, мы бачылі на яе канцэртах: можна пачуць усю музычную фактуру, адчувалася пранікненне ў задуму кампазітара — гэта важныя элементы канцэртмайстарскай школы.

Эдзі Майсееўна ладзіла канцэрты і сіламі сваіх студэнтаў, якія вучылі са спевакамі ўнікальныя праграмы. Напрыклад, усе вакальныя цыклы Мусаргскага прагучалі ў адным канцэрце ў выкананні салістаў Опернага тэатра, а вось акампаніятарамі з'яўляліся студэнты старэйшых курсаў і аспіранты Тырманд. Да гэтага часу памятаю канцэрт, пасля якога сама захацела іграць цыклы Мусаргскага. Згадваю выдатныя вечары з сачыненняў Стравінскага і Шыманоўскага, дзе гучалі іх вакальныя і скрыпічныя опусы. На такія канцэрты збягаліся не толькі піяністы, але і скрыпачы, кампазітары, музыказнаўцы, бо мы ўпершыню маглі пачуць гэтыя творы, пазнаёміцца з імі. Яны былі тады ў нас «за сямю пячаткамі», ноты немагчыма дастаць, як і паслухаць.

Як канцэртмайстар вы запісвалі вакальны цыкл Эдзі Тырманд — яна ўдзельнічала ў гэтым працэсе?

— У сваёй творчасці кампазітар імкнулася быць непаўторнай, унікальнай. Яе музыку можна было адразу адрозніць па нейкіх уласцівых ёй прыёмах і інтанацыях. А з Віктарам Скарабагатавым мы запісвалі яе цыкл рамансаў на вершы Бёрнса і нават паспрачаліся з аўтарам з нагоды выканання яго. Эдзі Майсееўна ўспрымала тое нармальна, ёй падабалася, што яе вучні маюць уласнае меркаванне. У пэўны момант мы мелі нахабства сказаць: «Вы напісалі музыку, дазвольце нам яе інтэрпрэтаваць». Яна пагадзілася, што мы маем права паглядзець на яе твор сваімі вачыма, але выканаўшы абсалютна ўсё тое, што напісана ў нотах.

Калі выконвалі яе творы, гэта была новая грань кантактаў з былым педагогам. У кампазітара мелася сваё ўяўленне пра напісанае сачыненне. Яна распавядала, што было задумана, як павінна быць выканана, і тым не менш адыходзіла ўбок, даючы магчымасць выканаўцам выказацца, прыадкрыць іншы аспект гэтай музыкі. Магчыма, сама Тырманд не ўяўляла, што яе опус

можа менавіта так гучаць. Яна разумела працэс запісу і як аўтар, і як інтэрпрэтатар сачыненняў іншых кампазітараў, разумела, у якой ступені важная такая праца, бо гэта і называецца жыццём твора. Калі б было інакш, дык мы б запісалі толькі адзін варыянт яе цыкла, што было б сумна і нецікава, але калі музыка дазваляе ўвасобіць мноства выканальніцкіх трактовак, значыць, гэта якаснае сачыненне.

З класа Эдзі Майсееўны фактычна выйшлі ўсе вядучыя канцэртмайстры Беларусі. Уся наша кафедра — гэта яе вучні. Нашы выпускнікі выкладаюць ужо ў музычных вучэльнях, і калі іх выхаванцы прыходзяць паступаць да нас, мы чуем у іх знаёмыя прыёмы ігры і разумеем: гэта новыя прадстаўнікі нашай школы Эдзі Тырманд. Дарэчы, нашы выхаванцы паспяхова асвойваюцца ў розных краінах — Германіі, Францыі. Працуюць канцэртмайстрамі, бо запатрабаваныя, бо навучаныя чытаць з аркуша, ведаюць розныя стылі, дасведчаныя ў тым, як працаваць са спевакамі і інструменталістамі, якая розніца ў такіх падыходах. Лічу, крыніца іх энтузіязму — добрая школа і рамяство, пра якое любіла казаць Эдзі Тырманд. Студэнта трэба навучыць рамяству, а далей усё будзе залежыць ад таго, як ён сам будзе развівацца.

Распавядзіце, калі ласка, пра чалавечыя якасці Эдзі Майсееўны, у чым яе адметнасць?

— З маладосці я наведвала яе дом. Там заўсёды тоўпіліся музыканты, яе вучні. Памятаю, мы прыходзілі з мужам да яе ў госці і заседжваліся да дзвюх гадзін ночы. Заўжды ўзнікала мноства гутарак і цікавых абмеркаванняў — кніг, музычных твораў, падзей, успамінаў.

У дачыненні да сваіх студэнтаў у Эдзі Майсееўны было шмат амаль мацярынскіх пачуццяў. Яна ніколі не кідала сваіх выхаванцаў нават пасля таго, як яны заканчвалі кансерваторыю. Адчула гэта на сабе: калі толькі пачала працаваць, здараліся розныя цяжкасці, педагагічныя і прафесійныя. Ніколі не пакіне без увагі, пойдзе і даведаецца, што здарылася, няўжо штосьці было кепска сыграна? Мы заўжды адчувалі сябе абароненымі. І яе школай: Эдзі Майсееўна так вучыла, так казала — і гэта было дастаткова. І яе чалавечай трываласцю. Прыйдзеш да яе дадому, распавядзеш пра свае праблемы, яна супакоіць, знойдзе патрэбныя словы. Заўсёды дапамагала яе велізарнае пачуццё гумару – яна міла пажартуе і развее ўсе праблемы.

Яна ўсё жыццё не пераставала здзіўляцца, заўжды нешта шукала, усім цікавілася, умела захапляцца, шмат чытала. Калі нейкі пласт літаратуры прайшоў міма яе, яна абавязкова імкнулася запоўніць прагал, тэлефанавала нам, распавядала, што прачытала, давала сваю ацэнку. Мы, вядома, былі ёй за гэта ўдзячныя, бо ў жыццёвай мітусні многае не паспяваеш. Эдзі Майсееўна прымусіць, патэлефануе, раскажа, як гэта цікава, і міжволі цягнешся да сваёй бібліятэкі і пачынаеш чытаць. Яна ўвогуле захоплены чалавек — заўсёды захаплялася джазам, сучаснай музыкай, жывапісам, палітыкай.

Хачу ўспомніць характэрны выпадак. Неаднойчы даводзілася мне выступаць на міжнародных конкурсах у якасці дзяжурнага канцэртмайстра. На конкурсе ён іграе тым вакалістам, якія не маюць свайго акампаніятара. Вечарам табе далі ноты, ладзіцца адна рэпетыцыя — і раніцай гэтаму спеваку ты павінна акампанаваць. У такіх выпадках ратуе веданне папулярнага рэпертуару, але сустракаюцца сачыненні, якіх ніколі не іграла (бо немагчыма ведаць усё), даволі складаныя, у іх трэба разабрацца і іграць прыстойна, каб не падвесці перш за ўсё спевака і самому не страціць аўтарытэт. І тут дапамагае школа Эдзі Майсееўны, школа так званага пералажэння.

Трэба зрабіць сваё пералажэнне музычнага матэрыялу так, каб сыграць галоўнае і па магчымасці аблегчыць складаную фактуру. Мой педагог нас гэтаму навучыла — як аблегчыць, што можна выкінуць, а што нельга, каб музыка не пацярпела. Затое атрымліваеш магчымасць усё сыграць лепей і ў патрэбных тэмпах. Такіх прыкладаў у мяне было некалькі. Далі ў рукі складаныя арыі Гендэля, Баха, якія я ніколі не іграла. Давялося ўвечары паглядзець, што можна зрабіць, як да гэтага падысці. Усё склалася ўдала, ратавалі тыя самыя «ключыкі», атрыманыя ў кансерваторыі ад Эдзі Майсееўны.

Іншы прыклад: трэба сыграць сачыненне Вітальда Лютаслаўскага, сучаснага кампазітара з яго сучасным атанальным пісьмом, вывучыць хутка такі опус практычна немагчыма. Яго раманс называўся «Вецер у горадзе». Ідучы ад назвы, я ўявіла пэўныя асацыяцыі, напрыклад парывы ветру, паспрабавала



5.

адлюстраваць іх вялікімі пасажамі з мноства шаснаццатых нот. Калі глядзіш у ноты Лютаслаўскага, бачыш пры кожнай бекар ці дубль бемоль і разумееш: вывучыць тэкст за 4-5 гадзін немагчыма. Таму ідзеш шляхам кампазітара — пасаж уверх, пасаж уніз, важна, у які момант трэба сысціся па гармоніі са спеваком. Глядзіш на характар музыкі і фактычна сачыняеш твор разам з Лютаслаўскім. Мо кажу крамолу, але давялося так паступаць. Калі вярнулася ў Мінск і распавяла пра ўсё Эдзі Майсееўне, яна заўважыла: «Фа-дыез ці фа-бекар пры атанальнай музыцы не мае ніякага значэння. Трэба было зразумець сэнс кампазітарскай тэхнікі, ідэі, думкі гэтага сачынення, таму вы ўсё зрабілі абсалютна правільна». Калі б мне прынеслі такое сачыненне і далі некалькі дзён, то я, вядома, вывучыла б кожную ноту, г.зн. фа-дыез быў бы фа-дыез, фа-бекар быў бы фа-бекар, сыграла б менавіта так, як напісаў Лютаслаўскі. А калі здарылася такая экстрэмальная сітуацыя, то практычна гэта немагчыма.

Вакалістаў і журы такі падыход задаволіў?

— Больш за тое, нават сказалі, што гэта адно з лепшых выступленняў. Падкрэслю, конкурс прыходзіў у Польшчы, дзе музыку Лютаслаўскага добра ведаюць і вывучаюць. Як высветлілася, мой падыход не супярэчыў кампазітарскім ідэям і ягонай музыцы.

Ведаю, на тым конкурсе імя Манюшкі вы атрымалі спецыяльны дыплом…

— Так, гэта быў дыплом за лепшы акампанемент. Было вельмі прыемна, тым больш гэта здарылася ў Варшаве, родным горадзе Эдзі Майсееўны, дзе яна вырасла, дзе прайшла яе маладосць і дзе яна вучылася. Прыемна, што яе школа, яе кірунак атрымалі прызнанне менавіта там.

Тое, што яна ўклала ў нас, будзе жыць доўга — у нашых студэнтах, так бы мовіць, яе ўнуках. Яе школа, яе выдатная асоба будуць заўжды нас натхняць, мы заўсёды будзем ганарыцца тым, што мы вучні, выхаванцы і сябры Эдзі Тырманд. У адной з тэлеперадач яна сказала: «Мне не ўсё роўна, што пра мяне скажуць людзі пасля смерці». У гэтым увесь сэнс яе жыцця — і чалавечы, і творчы, і педагагічны. Ⓜ

1. Афішы канцэртаў Эдзі Тырманд у Беларускай акадэміі музыкі.
2. Ларыса Талкачова.
3. Ларыса Максімава і кампазітар Галіна Гарэлава.
4. Ларыса Максімава і спявак Уладзімір Пятроў.
5. Ганна Каржанеўская і спявак Віктар Скарабагатаў.

Фота з архіва Нацыянальнага тэатра оперы і балета і з асабістага архіва канцэртмайстраў.



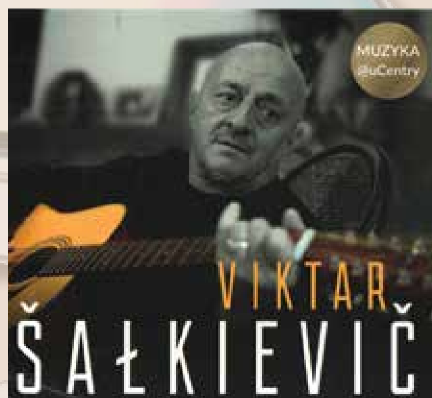
«ЛЮБЛЮ». Зміцер Вайцюшкевіч. Аўтарскае выданне, 2018.

Зміцер Вайцюшкевіч у другі раз звярнуўся да паэзіі Маякоўскага. Першы альбом «MW» датаваны 2005-м, ягоная прэзентацыя адбылася ў тым ліку ў маскоўскім музеі паэта. З той плыткі ў новую праграму ўвайшлі некаторыя песні, якія былі гэтым разам вельмі істотна пераасэнсаваны. Прыкладам, «Бруклинский мост», што, адрозна ад першай, блюзавай версіі, набыла адчувальна рокавае адценне. Наогул гэтую кружэлку найперш вызначаюць вельмі высокай якасці ды дакладнасці аранжаванні. Як засведчыў сам музыка, падчас падрыхтоўкі да запісу ён толькі выкладаў калегам ідэі і накіды мелодый, якія потым шліфаваліся ўжо супольна. У гэтым удзельнічалі найперш музыканты джаз-гурта Apple Tea, іх майстэрства ў галіне аранжаванняў не выклікае сумненняў. І ў выніку такія творы, як «Ночь», «Что вышло», «Ты» (амаль чыста джазавая п'еса!), робяць неверагоднае ўражанне. Дзве песні гучаць па-беларуску. Гэта «Паслухайце» (пераклад Рыгора Барадуліна) і «Размова з фінінспектарам пра паэзію» (пераклад Віталя Рыжкова). Апошні твор — наогул сюрпрыз: ён запісаны ў рэпавай стылістыцы ў выкананні самога перакладчыка з вельмі ўдалым, тонкім бітам. Апроч таго, плытка ўтрымлівае й інструментальныя версіі асобных песень, як, напрыклад, узорную зноў жа па аранжаванні «Невозможно».
Можна згадаць, што яшчэ Уладзімір Мулявін разам з «Песнярамі» ў свой час звяртаўся да паэзіі Маякоўскага, якая вельмі няпроста надаецца да ўвасаблення ў музыцы. І тая праграма выклікала надзвычай неадназначныя ацэнкі. Думаецца, у Вайцюшкевіча Маякоўскі «лёг», калі так можна сказаць, на музыку больш паспяхова і арганічна.



«ЦАР-АГОНЬ». Этна-трыа «Троіца». Аўтарскае выданне, 2019.

Мусіў у выніку сам сабе прызнацца: «Цар-Агонь» — тая праграма, якая з усіх выдадзеных калектывам пакідае найбольш моцнае ўражанне. Ды такое, што яе музыка пасля некалькіх праслухванняў працягвае гучаць у галаве ды прымушае звяртацца да сябе зноў і зноў. Як і раней, сыгранасць удзельнікаў трыа сягае ці не завоблачных вышыняў, іх дзівоснае ўзаемаадчуванне проста захапляе і выліваецца ў нешта ці не манументальнае з пункту гледжання кампазіцыі. Але, на маю думку, галоўны плён праграмы залежаў ад першапачаткова вызначанай ідэі, пра якую распавёў Іван Кірчук. А менавіта: ухіл у камернасць гучання, што дазваляе найперш максімальна наблізіцца да слухача, уразіць яго натуральнасцю ды шчырасцю падачы. І гэта атрымалася выдатна! «Зіма з летам», «Адаме», «Лета», «Шчадруха», «Ой, маю» — творы проста дасканалыя з гледзішча арганізацыі музычнай асновы і яе ўвасаблення, танютка збалансаванага і ўзорна занатаванага. Так, у кампазіцыі «Зіма з летам» звяртае на сябе ўвагу вынаходлівая партыя гітары, якая прысутнічае ў песні надзвычай утульна, дарэчы. Тое ж можна пачуць і ў творы «Мядзведзь», які трымаецца на вельмі смачным, тыповым для рок-музыкі гітарным рыфе, што тут выдатна да месца.
Тым не менш удзельнікі этна-трыа «Троіца» не адыходзяць ад некалі абранай методыкі стварэння песень. Іх аснова — народныя тэксты, на якія пішацца аўтарская музыка. Праграма «Цар-Агонь» лішні раз пацвердзіла, што ў сэнсе адчування выканаўцамі прыроднай мелодыкі тэкстаў і іх далейшага музычнага ўвасаблення музыкі трыа дэманструюць найвышэйшы пілатаж.



«ТАКАЯ ДОЎГАЯ ЗІМА». Віктар Шалкевіч. 2 CD. Аўтарскае выданне, 2019.

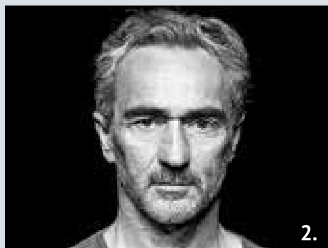
Да 60-годдзя вядомы акцёр і музыка падрыхтаваў падвойны альбом — своеасаблівую анталогію, якая дае магчымасць тым, хто раней не сустракаўся з ягонымі творамі, атрымаць ці не дасканалую інфармацыю пра стылістыку, агульную скіраванасць музычнай практыкі артыста. Яго, мне думаецца, не вельмі дакладна залічваць да выканаўцаў менавіта бардаўскай песні. Таму што творчасць Шалкевіча куды больш шырокая па ахопе, асабліва калі слухаць ягоныя песні, зафіксаваныя ў студыі супольна з акампануючым бэндам.
Першая плытка альбома — гэта 14 галоўным чынам балад, напісаных цягам многіх гадоў. Заўважу, што практычна ўсе яны не страцілі так бы мовіць свежасці. Другая плытка — песні апошняга часу. Менавіта яна і выклікала асабіста ў мяне найбольшую цікавасць. Хацелася пераканацца: ці змяніўся аўтар і выканаўца, калі й змяніўся, дык у які бок пакрочыў? Плытка тая не расчаравала.
Адно што характэрнай для Віктара іроніі ў песнях паменела, чаго, праўда, не скажаш пра прадмовы да кожнай з іх. Другі момант — аснова тых песень. Блюз, да якога ён часта і здаўна звяртаўся, застаўся на парадку дня («Блюз замкнёнага кола», «Вясна-блюз»), хоць пры гэтым, зноў жа ў параўнанні з мінулым, больш зрабілася лірыкі («Мая каханая, што ў лесе жыве», «Наш бедны вясковы Бог»). І ў цэлым цяперашні, юбілейны Шалкевіч усё ж паўстаў крыху больш памяркоўным, стрыманым, і гэта, аднак, аніяк яму не шкодзіць. Як і раней, слухаю яго з задавальненнем і нават асалодаю. Хоць бы таму, што ў рэпертуары Віктара Шалкевіча няма такіх песень, пра якія хочацца выгукнуць яму, як акцёру: «Не веру!» Абы плённых зім было ў ягоным жыцці яшчэ шмат!

На майскай афішы **Вялікага тэатра Расіі** – вечарына аднаактовых адметных балетаў. «Забытая зямля» (музыка Бенджаміна Брытэна – харэаграфія Іржы Кіліяна), «Клетка» (Ігар Стравінскі – Джэром Робінс), «Эцюды» (Карл Чэрні – Харальд Ларнер). У якасці прэм'еры на Новай сцэне пры канцы таго ж месяца тэатр паказаў «Кармэн-сюіту» і «Пятрушку». Харэаграфія першага спектакля (у якім некалі ззяў талент Маі Плісецкай) належыць Альберта Алонса, другога – Эдварду Клюгу.
На Гістарычнай сцэне адбыліся два відовішчныя і яркія праекты, звязаныя з міжнароднай прэміяй «Бенуа дэ ля данс». 21 мая – канцэрт дыпламантаў і лаўрэатаў апошняга года і цырымонія ўзнагароджвання



пераможцаў. 22 мая – гала-канцэрт «Зоркі «Бенуа дэ ля данс» розных гадоў». Прэмія лічыцца балетным «Оскарам», па-ранейшаму застаецца прэстыжнай, ёю адзначаны сапраўды лепшыя салісты і харэографы з многіх краін.
У сярэдзіне чэрвеня на Новай сцэне тэатра адбудзецца прэм'ера балета «Парыжская весялосць». Музыка Жака Афенбаха, харэаграфія Марыса Бежара. Можна парадавацца: яшчэ адзін твор балетмайстра-класіка з'явіцца на маскоўскай сцэне. (Праўда, варта ўлічыць, што сусветная прэм'ера пастаноўкі прайшла ў Брусэлі, на сцэне тэатра ля Манэ ў далёкім 1978-м.) У той жа вечар пакажуць і «Сімфонію до мажор» (музыка Бізэ, харэаграфія Джорджа Баланчына). У першы летні месяц заяўлены чатыры паказы.

У праграме XXVII Санкт-Пецярбургскага музычнага фестывалю **«Зоркі белых начэй»** адбудзецца шэраг адметных харэаграфічных праектаў. Да прыкладу, будуць паказныя балеты «Сільвія» ў харэаграфіі Фрэдэрыка Аштана і пастаноўкі Юрыя Смякалава. На афішы спектаклі «Медны коннік», «Пахіта», а таксама балеты на музыку Чайкоўскага «Лебядзінае возера» і «Спячая красуня». У ліпені на сцэне Марыінскага-2 можна будзе пабачыць балет «Парк» Анжалена Прэльжакажа.







Пры канцы вясны і на пачатку лета – дзве новыя харэаграфічныя пастаноўкі, адрасаваныя дзецям. **У Рымскай оперы** ў маі – прэм'ера балета «Беласнежка» на музыку Густава Малера. Харэограф Анжэлен Прэльжакаж. Шэсць паказаў. На чэрвеньскай афішы **Дрэздэнскай оперы** заяўлена прэм'ера балета для дзяцей і дарослых «Аліса ў краіне цудаў». Сем паказаў.

На майскай і чэрвеньскай афішах лонданскага тэатра Ковент-Гардэн хапае балетных назваў. Найперш гэта пракоф'еўскі спектакль «Рамэа і Джульета» ў харэаграфіі Кенэта Макмілана (ён будзе паказаны трынаццаць разоў). Пары галоўных выканаўцаў розныя, але штораз зорныя. Англійская прыма Сара Лэмб і Вадзім Мунтагіраў, саліст Англійскага нацыянальнага балета, потым трупы Ковент-Гардэн. Меліса Гамільтан і Рыс Кларк. Вядомая расійская балерына Наталля Осіпава і амерыканец Дэвід Холберг.
Яшчэ адзін цікавы праект – вечарына аднаактовых балетаў, якая складаецца з трох назваў. Спектакль «У залаты час» прыдуманы харэографам Крыстаферам Уілданам, у назве «Новы Шэркауі» адлюстравана прозвішча балетмайстра Сідзі Ларбі Шэркауі (у галоўнай партыі Наталля Осіпава). «Схема палёту» (на музыку польскага кампазітара Генрыха Гурэцкага) увасоблена Крысталам Пайтам. Пройдзе сем паказаў.
У чэрвені вечарыны аднаактовых пастановак будуць складацца з іншых назваў. Гэта «Жар-птушка» на музыку Ігара Стравінскага ў версіі Міхаіла Фокіна. «Месяц у вёсцы» (бясспрэчна, паводле твора Івана Тургенева) – музыка Ф. Шапэна, харэаграфія Ф. Аштана. І нарэшце «Сімфонія до мажор» (музыка Жоржа Бізэ, увасобленая Джорджам Баланчыным). Шэсць паказаў.
У чэрвені ў Лондане на сцэне Лінберы-тэатра пройдзе Фестываль маладых талентаў. У ім удзельнічаюць Маладзёжная трупа Цюрыхскага балета, Нацыянальны балет Нарвегіі, балетная школа Рамберт-2, Каралеўская школа балета (уласна самога Ковент-Гардэн). У ліпені



фестывальныя паказы прадоўжыць Галандскі нацыянальны балет.

Тэатр балета Барыса Эйфмана на працягу мая і двух летніх месяцаў актыўна гастралюе. У першай палове мая калектыў выступаў у Таронта (Канада) са спектаклем «Чайкоўскі. PRO et CONTRA» (музыка самога кампазітара, пастаноўка Эйфмана). Адтуль трупа выправілася ў ЗША, дзе ў Чыкага, Коста-Меса і Берклі паказала апошнюю па часе пастаноўку «Эфект Пігмаліёна» (музыка Іагана Штрауса). Восем выступаў, здараецца і па два надзень.
Сем паказаў «Пігмаліёна» пройдуць у чэрвені ў Берклі і Нью-Ёрку.
У ліпені ў Японію артысты павязуць «Ганну Карэніну» і «Радэна». Пры канцы ліпеня ў Маскве пройдуць кароткія гастролі трупы на Гістарычнай сцэне Вялікага тэатра, дзе зноў-такі будзе тройчы ўвасоблены «Эфект Пігмаліёна».

1. «Клетка». Вялікі тэатр Расіі.
2. Балетмайстар Анжален Прэльжакаж.
3. «Лебядзінае возера». Ковент-Гардэн.
4. Салісты Тэатра Барыса Эйфмана Любоў Андрэева і Алег Габышаў.

Станцуй сваю біяграфію

ФЕСТЫВАЛЬ НОВАГА ТЭАТРА MALÁ INVENTURA Ў ЧЭХІІ

АДНОЙ З ІСТОТНЫХ АСАБЛІВАСЦЕЙ ЧЭШСКАГА ТЭАТРАЛЬНАГА І ТАНЦАВАЛЬНАГА МАСТАЦТВА З'ЯЎЛЯЕЦЦА ІНТЭНСІЎНАЯ ЦЯЛЕСНАСЦЬ, ЯКАЯ ПАДПАРАДКОЎВАЕ САБЕ ЎСЕ КАМПАНЕНТЫ СЦЭНІЧНАЙ ДЗЕІ. ЦЕЛА ПАЎСТАЕ ТУТ ПЕРШАСНАЙ КРЫНІЦАЙ СЭНСУ, СВОЕАСАБЛІВЫМ ТРАНСКОДАРАМ ПСІХАФІЗІЧНЫХ, САЦЫЯКУЛЬТУРНЫХ, ПАЛІТЫЧНЫХ ПРАЦЭСАЎ У ЖЫЦЦІ СУЧАСНАГА ЧАЛАВЕКА. ГЭТА ПЕРАКАНАЎЧА ЗАСВЕДЧЫЎ МІЖНАРОДНЫ ФЕСТЫВАЛЬ НОВАГА ТЭАТРА MALÁ INVENTURA, ШТО АДБЫЎСЯ Ў ПРАЗЕ 17 РАЗ.

Святлана Уланоўская

1.

Мэта фэсту — прасоўванне чэшскага найноўшага тэатральнага мастацтва ў лакальнай і міжнароднай культурнай прасторы. Дзеля гэтага на форум запрашаецца вялікая колькасць экспертаў — куратараў, крытыкаў, прадзюсараў, дырэктараў кампаній, фестываляў і арт-інстытуцый, фундатараў (на сёлетнюю імпрэзу з'ехалася 150 гасцей з 17 краін).

Галоўным ініцыятарам Malá inventura (назва перакладаецца як «невялічкі інвентар») з'яўляецца незалежная арганізацыя «Новая сетка», якая з 2004 года падтрымлівае развіццё эксперыментальных тэатральных і перфарматыўных практык. З гэтай мэтай ладзяцца штогадовыя рэзідэнцыі для творцаў і арт-менеджараў, культурны абмен паміж Прагай і Берлінам Pralin, праект «Новая кроў на сцэне», што прэзентуе работы пачаткоўцаў ад тэатра, адукацыйны інтэнсіў «Арт-брама», накіраваны на вывучэнне магчымасцей сучаснага сцэнічнага абсталявання, сістэматычныя кансультацыі і трэнінгі па пытаннях фінансавання і грантавай палітыкі ў сферы культуры, школа эксперыментальнага тэатра для дзяцей, нарэшце, анлайн-часопіс, на старонках якога публікуюцца матэрыялы, прысвечаныя самым актуальным праблемам перфаматыўных мастацтваў у Чэхіі і свеце.

Фестываль уразіў сваёй маштабнасцю. На працягу дзевяці дзён публіка ўбачыла 62 спектаклі на 20-ці (!) незалежных пляцоўках, сярод іх былі музеі, клубы, галерэі, арт-цэнтры, студыі, барочныя і сучасныя тэатральныя збудаванні, эксперыментальныя прасторы. У адпаведнасці з эстэтыкай новага тэатра арганізатары не абмяжоўваюць сябе жанрава-відавымі рамкамі. Digital performance і дакументальны танец, site-specific art і новы цырк, contemporary dance і інтэрдысцыплінарны перформанс, візуальны і фізічны тэатр — спектаклі форуму прадэманстравалі разнастайнасць спосабаў цялеснага самавыяўлення, зрабіўшы галоўную стаўку на эксперыментальнасць і невербальны характар камунікацыі. «Наш фестываль — гэта альтэрнатыва масаваму прадукту. Мы дэманструем шырокай публіцы калектывы, якія эксперыментуюць, адгукаюцца на сацыякультурныя тэндэнцыі сучаснасці, ствараючы на іх аснове ўласную тэатральную эстэтыку», — гаворыць дырэктарка Malá inventura Адрыяна Светлікава.

Насычаная праграма фэсту падзялялася на асноўную і дадатковую, кожная складалася з некалькіх блокаў. Першая ўключала шоукейс чэшскага новага тэатра, платформу эксперыментальных работ маладой творчай генерацыі, прэзентацыю найбольш значных ініцыятыў берлінскай арт-сцэны, адмысловы праект «Пералётныя птушкі», прадстаўлены творчасцю прафесіяналаў, якія не маюць пастаяннай сцэны, дэманстрацыю вынікаў арт-рэзідэнцый, што праводзяцца па ініцыятыве «Новай сеткі». Другая складалася з творчых майстэрняў для дзяцей, семінараў па відэамантажы, дыскусій і абмеркаванняў спектакляў, экскурсій па знакамітых пражскіх арт-пляцоўках, нетворкінг-сесій, маркету праектных ідэй.

Усе паказаныя работы вылучаліся павышанай тэхналагічнасцю, развітай светлавой драматургіяй, зайздросным майстэрствам працы з прадметным асяроддзем і сцэнічным абсталяваннем ва ўсёй яго разнастайнасці. Пры гэтым уражвала не толькі багацце візуальных эфектаў, але і асэнсаванасць іх выкарыстання, уменне з дапамогай знешніх прыёмаў раскрываць вобразна-канцэптуальную сутнасць твора. Гэтая асаблівасць была ўласцівая спектаклям як знаных майстроў, так і пачаткоўцаў. Такому выніку спрыяе шматгадовая праграма адпаведных рэзідэнцый і трэнінгаў, якія з ініцыятывы «Новай сеткі» праводзяцца ва ўсіх рэгіёнах Чэхіі.

Яшчэ адна асаблівасць чэшскага новага тэатра — гарызантальны, адкрыты характар мастацкай камунікацыі, накіраванай на дэканструкцыю іерархічнай пары глядач/артыст і пераасэнсаванне месца публікі ў перфарматыўнай прасторы. Многім фестывальным спектаклям была ўласцівая адмысловая сацыяльная скіраванасць, інтэрактыўнасць, уключэнне ў агульны экспе-


2.


3.


4.


5.


6.


7.

рымент і перформера, і гледача. Вялікую цікавасць у гэтым плане выклікала аўдыявізуальнае танцавальнае прадстаўленне «Культ занятасці» незалежнага гурта T.I.T.S. (Чэхія-Данія-Нарвегія). У цэнтры ўвагі харэографкі Нелы Карнетавай паўстаў феномен татальнай загружанасці сучаснага чалавека, паўдзельнічаць у даследаванні якога прапаноўвалася гледачам нароўні з артыстамі. Эмацыйнай далучанасці выканаўцы дамагаліся з дапамогай свядомага парушэння канвенцый класічнага тэатра. У процівагу агульнапрынятым нормам тэатральнага этыкету гледачоў тут прасілі не адключаць тэлефоны, не саромецца каментаваць і задаваць пытанні артыстам у агульным чаце і дзяліцца ў сацсетках прамымі эфірамі з месца падзеі. Танцавальныя эпізоды, спевы, імправізаваныя акцёрскія маналогі перамешваліся з інтэрв'юіраваннем публікі. «Што для цябе значыць поспех? Табе падабаецца быць занятым? Як ты спраўляешся са стрэсам? Табе хапае часу на адпачынак?..» — адказы на шматлікія пытанні пертваралі гледачоў з пасіўных назіральнікаў у акцёраў, правакавалі публіку перажываць спектакль з уласным удзелам і ўздзейнічаць на яго ходу.

Скразной тэмай фестывалю зрабілася так званая «памяць цела», асэнсаванне якой не страчвае актуальнасці ў сусветным тэатральным і танцавальным мастацтве ўжо не першае дзесяцігоддзе. Тэатразнаўца Наталля Якубава адзначае, што ў 1990-я — 2000-я ў гуманітарыстыцы адбыўся паварот ад гісторыі да памяці, «ад абстрактнага, аб'ектывісцкага ведання да ведання прачулага інтымна, ведання ўвасобленага». Месцам памяці і інструментам па яе ажыўленні можа стаць усё, што заўгодна, у тым ліку і цела. Сёння ў гэтым напрамку працуюць многія харэографы, сярод іх Рашыд Урамдан, Саша Вальц, Жэром Бэль, Вольга дэ Сота, Марцін Нахбар, Аліўе Дзюбуа і інш. Так, вядомы французскі харэограф венгерскага паходжання Жозэф Надж сцвярджае: «Памяць — адзінае, што для мяне матэрыяльна. Мне цікава тое, з чаго я складаюся. <...> Гэта адзіны спосаб стварыць па-сапраўднаму аўтарскі спектакль». А Аліўе Дзюбуа ў перформансе «Маё цела выходзіць на святло дня» цягам дзвюх гадзін распавядае пра сваё жыццё ў мастацтве, узнаўляючы былыя ролі, сітуацыі, калег, з якімі давялося супрацоўнічаць. Танцоўшчык у падобных пастаноўках перастае абапірацца на літаратурна-драматургічны матэрыял, а стварае імправізацыйны тэкст, чэрпаючы вобразы з уласных успамінаў і назіранняў, якія захоўвае цела і яго кінестэтычная памяць.

Паказальным у гэтым сэнсе стаў спектакль «Давайце танцаваць!» знакамітага чэшскага танцтэатра VerTeDance, створаны ў супрацоўніцтве рэжысёркі Петры Тэйнаравай і выканаўцаў. «Фізічная дакументальная п'еса пра contemporary dance» — такое жанравае азначэнне даюць аўтары сваёй пастаноўцы, змяшчаючы ў яе цэнтр артыстаў і іх (аўта)біяграфічныя гісторыі. Падчас прадстаўлення выканаўцы не пераўвасабляюцца ў іншых персанажаў, а шчыра і адкрыта распавядаюць пра сябе: дзе, калі і як яны сталі танцаваць; што іх цікавіць у мастацтве; пра траўмы і пераадоленне недахопаў; пра тэхнікі, якія засвоілі іх целы. «Я пачала танцаваць, бо гэтага хацела мая маці. Дзякуючы балету маё цела стала дысцыплінаваным, што адбілася і на паўсядзённым жыцці», — распавядае адна з артыстак, дэманструючы ўзорную вываратнасць і дзівосны пад'ём. Аднак спектакль не з'яўляецца лірычнай «споведдзю на тэму»: факты індывідуальнай біяграфіі становяцца нагодай для размоў пра мастацкую спецыфіку сучаснага танца. «У contemporary dance мы не адказваем на пытанне "чаму". Мы пытаем — "што" і "як"», — гаворыць яшчэ адна артыстка.

Танец у спектаклі VerTeDance паўставаў носьбітам пэўнай мастацкай і сацыяльнай інфармацыі, дзейсным спосабам прапрацоўкі «асабістага» і яго цялеснай артыкуляцыі. Падобны падыход пазбаўляе танцавальнае мастацтва герметычнасці ўласных эстэтычных межаў, на што звяртае ўвагу даследчык Андрэ Лепекі: «Сёння мы бачым намаганне па разбурэнні дысцыплінарнай адасобленасці і настойлівае стаўленне да танца як да вобласці пэўных ведаў».

Акрамя фестывалю ў Празе, восенню Malá inventura ахопіць іншыя рэгіёны. Такая рэгулярная практыка спрыяе дэцэнтралізацыі культурнага жыцця ў Чэхіі. Пагадзіцеся, вельмі карысны і варты пераймання досвед.

1. «Прыстанішча». Фізічны тэатр «Ферма ў пячоры» (Чэхія). *Фота Міхала Ханцоўскага.*

2. «Пастаянна». Міжнародная кампанія Соны Ферэнчыковай, Марыі Юдавай, Аляксандры Цімпаў (Чэхія—Славакія). *Фота Войтэха Бртніцкага.*

3. «Бардэль l'Amour». Арт-кампанія «Дэпрэсіўныя дзеці прагнуць грошай» (Чэхія). *Фота Агнешкі Страковай.*

4. «Сузор'і II». Spitfire Company (Чэхія). *Фота Войтэха Бртніцкага.*

5. «Культ занятасці». Гурт T.I.T.S. (Чэхія—Данія—Нарвегія). *Фота Яна Хайдэлака Хустака.*

6. Avant tout. Ленка Вагнерава і Кампанія (Чэхія). *Фота Міхала Ханцоўскага..*

7. «Глыбіні». Тэатр Wariot Ideal's (Чэхія). *Фота Войтэха Бртніцкага.*

НОВЫЯ І АРЫГІНАЛЬНЫЯ ХАРЭАГРАФІЧНЫЯ СПЕКТАКЛІ, АДРАСАВАНЫЯ ДЗЕЦЯМ, З'ЯЎЛЯЮЦЦА Ў НАС ДОСЫЦЬ РЭДКА. ТЫМ БОЛЬШ НА АФІШЫ БАЛЕТА «ДЖЭЙМС І ПЕРСІК-ВЕЛІКАН» ПАЗНАЧАНА 0+. ЗНАЧЫЦЬ, ПРЫЗНАЧАНА САМЫМ МАЛЫМ.

Мікель, персік і насарог

НОВЫ БАЛЕТ ДЛЯ ДЗЯЦЕЙ У МУЗЫЧНЫМ ТЭАТРЫ

Таццяна Міхайлава

Пастаноўка інтрыгуе назвай. Асновай спектакля зрабілася казка англійскага пісьменніка Раальда Даля «Джэймс і гіганцкі персік». Сюжэт нашай публіцы малавядомы, хоць твор надрукаваны яшчэ ў 1961-м. А ў 1996-м на дыснееўскай студыі на аснове казкі стварылі музычны фільм у жанры фэнтэзі, ігравое кіно і жывыя акцёры спалучаліся там з лялечнай анімацыяй. Бюджэт у стужкі меўся сур'ёзны — 38 мільёнаў долараў.

Нам да такіх сум пакуль далёка, але распрацоўку «незацяганых» сюжэтаў варта толькі вітаць, бо пераважная большасць пастановак, адрасаваных малечы, грунтуецца на вечных і запатрабаваных казках Андэрсана, Шарля Перо, братоў Грым, а таксама Пушкіна і Ліндгрэн. Выбар сюжэта і лібрэта належыць балетмайстру-пастаноўшчыку Сяргею Мікелю.

Партытуру напісала маладая беларуская кампазітарка Кацярына Шымановіч. І гэта таксама радуе. Здаецца, Музычны тэатр, маючы параўнальна сціплыя бюджэты, даўно абагнаў наш Оперны ў памкненні знаходзіць новыя кампазітарскія імёны. Оперны разлічвае на Чайкоўскага і Вердзі, партытуры «самаігральныя», якія цяжка сапсаваць. Для Музычнага сезон за сезонам піша Алег Хадоска, ёсць новыя партытуры ў партфелі калектыву або яны замоўленыя і на падыходзе.

У сацыяльных сетках давялося чуць, маўляў, музыцы Шымановіч не хапае яркіх мелодый. Прынцыпова не згаджуся! Так, яна не Чайкоўскі, але музыка новага балета лёгкая, пластычная, разнастайная па рытмах. Пісалася пад канкрэтнае лібрэта і ўзнікала на замову харэографа. У дадатак юным слухачам неабавязкова адразу прапаноўваць творы, да прыкладу, Стравінскага з яго непараўнальна больш складаным рытмічным малюнкам. Няхай асвойваюцца ў свеце балетнага відовішча на больш простых і даступных прыкладах. У любым выпадку факт увасаблення на сцэне партытуры айчыннай кампазітаркі (дырыжорка Марына Траццякова) можна зноў-такі толькі вітаць.

Што яшчэ прываблівае ў «Джэймсе»? Яркая маляўнічасць сцэнаграфіі і касцюмаў (мастачка Любоў Сідзельнікава). Насычаны блакітна-сіні, а потым бірузова-зялёны колер «адзення сцэны» хочацца доўга разглядаць. Дэкарацыі зроблены з фантазіяй, майстэрствам, тонкім разуменнем, як узаемадзейнічаюць колер і тэатральнае святло. На сцэне паўстае свет утульны, радасны, разняволены, які нагадвае таленавітыя малюнкі дзяцей. Разнастайнасцю вызначаюцца і касцюмы шматлікіх сяброў галоўнага героя Джэймса (Аляксандр Місіюк).

Спектакль будуецца як успаміны дарослага Джэймса Тротэра пра ягонае дзяцінства. Страта бацькоў, прычынай смерці якіх стаў раз'юшаны насарог, жыццё ў злых цётак, нарэшце, сустрэча з добрым Чарадзеем, што падараваў хлопцу чароўны персік. Насарог і персік тут — антытэзы. Першы ўвасабляе агрэсію і небяспеку, другі — радасць і гармонію.

У пэўны момант персік пачынае расці, і герой аказваецца ўнутры разам з сямю сябрамі. Сярод іх Павучыха, Багоўка, Сараканог, Дажджавы чарвяк і інш. Для некаторых Мікель прыдумвае сола, для некаторых — дуэты. Магчыма, тая сюіта ў нечым і нагадвае балет «Шчаўкунок» і танцы цацак з розных краін. Але праз адметнасць, асаблівасць пластыкі пастаноўшчык імкнецца ахарактарызаваць пэўнага героя. Увогуле ў спектаклі хапае камедыйных фарбаў. Ад сатырычных у абмалёўцы зайздрослівых сваячак да мякка гумарыстычных у характарыстыках сяброў Джэймса.

Другая дзея балета ўвасабляе падарожжа герояў спачатку па марской прасторы. Пра яе нагадвае колер касцюмаў танцорак, што ўвасабляюць марскія хвалі. Вясёлае ажыўленне залы выклікаюць кіты (калі для руху па сцэне выкарыстоўваюцца ролікавыя дошкі), потым акулы, чые тулавы складзеныя з шэрагу фрагментаў. Далей кампанія падарожнічае па небе, дзе героі сустракаюцца з Каралём і Каралевай воблачных жыхароў (тыя распараджаюцца дажджом і маланкамі). Міжволі думаеш, які празорлівы быў пісьменнік! Бо воблачныя жыхары нагадваюць пра найноўшыя воблачныя тэхналогіі перадачы інфармацыі, патрэбныя інтэрнэт-карыстальнікам. Для характарыстыкі каралеўскай пары пастаноўшчык выкарыстоўвае формы класічнага танца. Вытанчанасць воблачных жыхароў імгненна знікае, як толькі яны сутыкаюцца з падарожнікамі. Не буду распавядаць, чым скончылася, як ураталіся і адолелі даўнія дзіцячыя страхі. Бо спойлер — справа няўдзячная.

Заўважу, што пастаноўка найперш адрасаваная дзецям. Дарослым яна, магчыма, падасца занадта простай. Каб стварыць спектакль, блізкі па шматслойнасці і шматузроўневасці да «Шчаўкунка», дзе спалучаюцца казка, містыка і глыбокая філасофія, трэба быць амаль што геніяльным.

І яшчэ адна думка. Першы паказ балета адбыўся ў Міжнародны дзень тэатра. Як быццам і класна. На жаль, зала была запоўненая на палову, а мо і менш. Магчыма, тэатру не хапіла часу і грошай на рэкламу? Але ж канец сакавіка — час канікул. Дашкаляты і малодшыя школьнікі маглі запоўніць усю залу. Калі ж культпаход адбываецца ў межах сям'і, дык не кожны здолее ў будзень адпрасіцца з працы, каб з сынам-дачкой выправіцца ў тэатр. Таму прэм'еры дзіцячых спектакляў усё-такі варта прызначаць на выходныя ці святочныя дні.

Мяркую, тэатр здолее вырашыць пытанне наведвальнасці. Балет «Джэймс і Персік-велікан» варта паглядзець. Не так многа ў мінскай афішы дасціпных і зразумелых пластычных пастановак, адрасаваных самаму пяшчотнаму ўзросту. Ⓜ

«Джэймс і Персік-велікан». Сцэна са спектакля.
Фота Сяргея Чыгіра.

З 31 мая па 4 чэрвеня фестываль і лабараторыя «**Theatrum 2019**» (адукацыйны праект «Залатой маскі», Масква) паказвае шэсць музейна-тэатральных спектакляў, а самую гэтую з'яву арганізатары прапануюць асэнсаваць як «сведчанне зменаў культурнай парадыгмы» і адначасова «спосаб працы з гістарычнай памяццю», але перадусім — «якасна новай формай рабіць тэатр». Куратар праграмы — крытык Андрэй Флёраў. Асаблівую цікавасць уяўляе з сябе работа рэжысёра Дзмітрыя Ваўкастрэлава і мастачкі Ксеніі Ператрухінай «Пермскія багі». Асобна варта назваць спектакль-вербацім з Екацярынбурга «УралмашGO!», створаны драматургам Палінай Барадзіной, рэжысёрам Дзмітрыем Зіміным і шэрагам суаўтараў


1.

на базе Музея гісторыі горада (на некалькіх пляцоўках паслядоўна аналізуюць гісторыю XX стагоддзя як часткі калектыўнага несвядомага нашых сучаснікаў). Дакументальны праект «Паўстанне» (драматург Міхаіл Калужскі) Томскага абласнога краязнаўчага музея і Томскага абласнога тэатра юнага гледача ў пастаноўцы Вячаслава Гулявіцкага прапануе гледачам атаясаміць сябе з сялянамі-спецперасяленцамі, якія паўсталі супраць улады ў 1931 годзе. Скончыць фестывальныя паказы пастаноўка «Рэпін» куратара лабараторыі «Theatrum 2019» рэжысёра Юрыя Квяткоўскага. На 4 чэрвеня ў Музеі гісторыі ГУЛАГу прызначаны круглы стол, прысвечаны ўзаемадзеянню тэатра з музеем — фактычнае падвядзенне вынікаў праекта «Theatrum 2019». На думку стваральнікаў, «назва праекта адсылае да «папярэдніх формаў» сучаснага музея, якія называліся тэатрамі, — рэнесансных «тэатраў свету» альбо «тэатраў успамінаў», першых ранніх намаганняў уявіць свет візуальна шляхам прадметнай рэпрэзентацыі складаных светапоглядных паняткаў».


2.




3.

З 3 па 30 чэрвеня ў Яфа (Тэль-Авіў—Яфа, Ізраіль) ладзіцца міжнародны тэатральны «**Яфа Фэст 2019**», ініцыяваны тэатрам «Гешэр». Як і мінулым разам, цэнтральнае месца ў праграме зоймуць спектаклі праекта «Залатая маска ў Ізраілі» — «у сэрцы старога Яфа, пасярод утульных кавярняў ды модных рэстарацый, на тле гадзіннікавай вежы, блышынага рынку і шумнага марскога порту». Чакаюцца спектаклі з Польшчы, Венгрыі, Германіі, Канады, Аўстрыі ды іншых краін. Што да ўласна ізраільскіх пастановак, дык будзе прадстаўлена сцэнічная адаптацыя знакавай кнігі Давіда Гросмана «Жоўты час» (1987). Адбудзецца канферэнцыя Асацыяцыі незалежных тэатральных дзеячаў, чые шматлікія ўдзельнікі праспрачаюцца на тэму «Наватарскія формы сучаснага тэатра», падмацоўваючы яе ўласнымі работамі. Акцёры трупы тэатра «Гешэр» прадэманструюць гледачам адмысловы праект паводле творчасці нашага сучасніка Раланда Шымельпфенінга, выбітнага нямецкага драматурга.

12—15 чэрвеня ў Ломжы (Польшча) распачнецца 32-гі Міжнародны фестываль тэатраў лялек **WALIZKA**, адзін з важных і прэстыжных фэстаў-аглядаў сучаснай Еўропы: штогод ён збірае спектаклі, якія можна спакаваць у валізку літаральна — партатыўныя, дзе часцяком суаўтарам рэжысёра-пастаноўшчыка (што шукае найноўшыя формы тэатральнага выказвання)



з'яўляецца не толькі мастак, але і інжынер-канструктар. Асаблівасць фестывалю — рэкламныя акцыі для спецыялізаваных тэатральных выданняў і вулічныя прэзентацыі, якія абвяшчаюць пра падзею і прыцягваюць аўдыторыю розных узростаў ды пакаленняў, па-свойму стымулюючы мясцовы турызм. У праграме — абавязковыя спектаклі для ўсёй сям'і (сёлета, прыкладам, пастаноўкі «Воўк з пяску» альбо «Ванька-ўстанька») і вечаровыя — для дарослых, яны маюць выбар між Сэмюэлем Бекетам, Габрыэлем Гарсія Маркесам ды польскімі класікамі літаратуры і драматургіі.

1.«Пермскія багі». «Тэатр-тэатр» (Перм, Расія). *Фота Івана Казлова, з сайта oteatre.info.*
«ЯФА ФЭСТ»:
2. «Цырк». Тэатр Нацый (Масква, Расія).
3. «Электра і вяселле». Тэатральны цэнтр «Гардзяніцы» (Польшча).
Фота з сайта ru.jaffafest.com.

Кроў і ружы **Панны**

«ПАВЯТОВЫ ЛЕКАР» ПАВОДЛЕ ФРАНЦА КАФКІ Ў ГОМЕЛЬСКІМ ГАРАДСКІМ МАЛАДЗЁЖНЫМ ТЭАТРЫ

Дзмітрый Ермаловіч-Дашчынскі

Беларуская мова — рэдкі госць на сцэне Гомельскага маладзёжнага тэатра. У розныя часы рэжысёр Аляксей Рыбачонак інсцэнаваў апавяданне ў вершах «За дождж» Якуба Коласа, Аляксандр Гарцуеў увасобіў вадэвіль «Залёты» Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, Юрый Вута інтэрпрэтаваў знакамітую «Камедыю...» Каятана Марашэўскага, Францішка Аляхновіча і Уладзіміра Рудава ды вадэвіль «Прымакі» Янкі Купалы (яго гралі адначасова па-беларуску і па-руску). Пасля прыкрага перапынку родная мова на гомельскай камернай сцэне загучала дзякуючы рэжысёру-авангардысту Юру Дзівакову, лаўрэату V Нацыянальнай тэатральнай прэміі Беларусі. Ён увасобіў адно з позніх апавяданняў Франца Кафкі «Павятовы лекар» у перакладзе з нямецкай і драматургічнай інтэрпрэтацыі Ірыны Герасімовіч і Давыда Патоцкага.

На галоўную ролю рэжысёр прызначыў свайго alter ego Дзмітрыя Попчанку. Беларускім сцэнічным словам артыст валодае дасканала. Не менш захапляе і акадэмічны вакал Вікторыі Паланцэвіч у ролі Ружы — яна выканала «Gelido in Ogni Vena» з «Фарнака» Вівальдзі (і, падпарадкуючыся рэжысёрскаму вырашэнню, суправодзіла выкананне хваравітымі, неўратычнымі рухамі). Як у традыцыйнай беларускай батлейцы, мастачка-пастаноўшчыца Таня Дзівакова падзяліла паглыбленне сцэны з бліскуча-чорным заднікам на свет горні, са статуяй «Беззаганнае Сэрца Панны Марыі», і дольні, адкуль на карачках з'яўляюцца персанажы. З апраметнай — фурыі ў фальшывых гарнастаях і грыме традыцыйнага ўсходняга тэатра (Ліза Астрахова і Вікторыя Лагута). У адной са сцэн, гуляючы з велізарнай пачварнай галавой-маскай, яны разам стварылі вобраз конюха-д'ябла, працягваючы містычны шэраг парных жаночых персанажаў са спектакляў Дзівакова (царэўны з «Эдыпа» Гомельскага маладзёжнага тэатра, дзвюх Ханнаў з «Горада багоў» Кіеўскага тэатра «Залатыя вароты»).

Іранічнасці візуальнаму свету пастаноўкі надалі крыштальныя свяцільні часоў «брэжнеўскага застою» і жоўтыя лямпачкі на німбе Маці Божай —







як на атракцыёнах цырку-шапіто. Глядзельню і экранныя вобразы пацыентаў Дуяноўскага псіханеўралагічнага дома-інтэрната ўраўнялі ў непераадольнай млявасці перад фатумам праз праекцыю (мастак відэашэрагу Яўген Чарняўскі).

На драматычнай сцэне Юра Дзівакоў стварыў відовішча па законах тэатра лялек (цацачныя коні на кіях, пачварныя галовы конюха і бацькоў падлетка, лялькі юнага пацыента і самога лекара ў вобразе немаўляці). У паміраючага, да якога ноччу выехаў Лекар, — агідная рана з чарвякамі, якіх пастаноўшчык ператварыў у развітальныя барвовыя ружы. Нават не абследаваўшы пацыента-хлопчыка, Лекар абвінаваціў ягоную маці ў тым, што яна проста апаіла дзіця каваю (маўляў, каб сын узбадзёрыўся і добра працаваў). Дыялог з падлеткам — умоўнасць, гэта ўнутраны маналог Лекара (ці разумеў той сялянскую гаворку шматнацыянальнай Аўстра-





Вугорскай імперыі?). У сакральнай сцэне Лекар нарадзіў не абстрактнае немаўля і не Збавіцеля, а самога сябе. Калі, паводле народнага звычаю, Лекара распранулі і паклалі побач з хворым, ён уратаваў душу хлопчыка, але згубіў сваю. Персанажа падмануў асаблівы час, калі лёгка страціць веру ў чалавека ды прыняць прапанову д'ябла.

Дзівакоў распавёў гісторыю пра абсалютную датклівасць чалавека перад Богам, прызначэннем і гістарычным часам. Не адна д'яблава нявеста, але адразу дзве — Ружа і Лекар у шлюбных уборах — паўсталі перад абліччам хтанічнай Мадонны. І яе вочы, заплюшчаныя цягам усяго дзеяння, адкрыліся і заплакалі крывавымі слязьмі, што для існага верніка — добры знак. Красамоўны фінал напоўніўся дзіцячымі каляднымі гімнамі па-нямецку і бетховенскай одай «Да радасці».

Пастановачны жанр «андантэ» ўвасобіў прыроду самай пяшчотнай, павольнай і плыўнай паводле тэмпарытму пастаноўкі Дзівакова, і шмат у чым гэты рытм задала сама беларуская мова. У чарговым спектаклі на сцэне Гомельскага маладзёжнага тэатра рэжысёр ізноў звярнуўся да хрысціянскага постмадэрну, працягнуў эксперымент і пошук, збольшага заяўлены ў працах «КПД» («Крыжовыпаходдзяцей») паводле Андрэя Іванова ў цэнтры Art Corporation і «Pozory» («З'ява») паводле Юліі Жадоўскай у беластоцкім тэатры «Чэрава». М

«Павятовы лекар». Сцэны са спектакля.
Фота з архіва тэатра.

Не забывацца на **дзяцінства**

«ЧЫРВОНАЯ КАСКА» АДЭСКАГА ТЭАТРА ЮНАГА ГЛЕДАЧА ІМЯ ЮРЫЯ АЛЕШЫ НА СЦЭНЕ БЕЛАРУСКАГА ТЭАТРА ЮНАГА ГЛЕДАЧА

Кацярына Яроміна

Якім павінен быць сучасны тэатр для дзяцей і падлеткаў, пра што і як мусіць ён размаўляць з гледачамі? Свой варыянт адказу мінчукам прапанавалі адэсіты: украінскі калектыў прывёз адну са сваіх самых нашумелых прэм'ер у пастаноўцы Аляксандра Баркара.

Можна шчыра падзякаваць арганізатарам гастроляў за гэтае рашэнне, бо такія спектаклі дэманструюць перспектывы выхаду тэатра для дзяцей і падлеткаў за межы казачна-класічнага рэпертуару і ў чарговы раз даводзяць, што сучасная драматургія, мова і праблематыка ў пастаноўках для юных гледачоў не супярэчаць мастацкасці.

«Чырвоная каска», якая паўстала ў выніку Міжнароднага рэжысёрскага конкурсу-лабараторыі «Адчыненыя дзверы», — варыяцыя на тэму сюжэта вядомай казкі, што праз пазнавальныя жыццёвыя сітуацыі і сучаснай (зразумелай) мовай распавядае пра цяжкасці і страхі сталення, калі варожым здаецца не толькі наваколле, але і ўласнае цела, пра непаразуменне паміж роднымі людзьмі, пра тое, як складана быць падлеткам і... дарослым.

Пастаноўка Аляксандра Баркара ўспрымаецца шчырай і натуральнай размовай з гледачом, што не адмяняе гранічнай далікатнасці, калі ўзнікаюць датклівыя тэмы — страты блізкіх альбо суіцыдальныя. Рэжысёр пазбягае пабытовага, літаральнага прачытання п'есы і знаходзіць годную ступень умоўнасці, вобразнасці. Баркар пэўным чынам змяняе арыгінальны тэкст, але не ягоны сэнс. Наадварот, асобныя тэмы гучаць больш выразна, а вобразы герояў паглыбляюцца. Так, чырвоную каску пажарнага (аб гэтай прафесіі марыць адзінаццацігадовая дзяўчынка) у спектаклі замяняе балаклава, ствараючы адкрыта бунтоўны вобраз падлетка, якога не прымаюць аднакласнікі і не разумеюць бацькі, — яе доўга не здымае артыстка Ірына Шынкарэнка. А верш Варвары Забліцкай «Плюшавы воўк», што гучыць у фінале, робіцца яркім акцэнтам, своеасаблівым напамінам, адрасаваным у першую чаргу дарослым: не забывацца на сваё дзяцінства.

Візуальнае рашэнне, прыдуманае рэжысёрам разам з мастачкай Настассяй Трубнікавай, быццам адлюстроўвае ўспрыманне рэчаіснасці галоўнай гераіняй. Цэнтральны вобраз — вялізны стол-памост — робіцца метафарай сямейных сувязяў (сумесныя вячэры), адзіноты (святочны стол, за якім так і не з'яўляюцца госці, запрошаныя на дзень нараджэння дзяўчынкі), сталення (каб вырасці, трэба есці). Таму не дзіўна, што менавіта пад сталом ад усяго свету хаваецца Чырвоная каска і яе ўяўны сябра Воўк (Аляксандр Чорба) — адзіны, каму яна можа цалкам даверыцца. Дарослыя ў вачах дзяўчынкі — ілжывыя, ненатуральныя істоты, яны то персанажы камедыі масак, то клоўны са штучнымі галасамі і пластыкай: сумны белы П'еро — Бацька (Віктар Раду), і актыўны, а месцамі і агрэсіўны чорна-чырвоны Арлекін — Маці (Аксана Бурлай). І толькі Бабулю, якая безумоўна прымае ўнучку, артыстка Валянціна Гульчанка прадстаўляе гэткай рэтра-прыгажуняй у чырвонай сукенцы фасону нью-лук. Кантраснае каларыстычнае рашэнне спектакля, пабудаванае на спалучэнні белага, чорнага і чырвонага колеру агню, неўтаймаванага і дзёрзкага, як падлетак, таксама быццам адлюстроўвае радыкальны погляд дзяўчынкі на свет, падзелены на добрае і дрэннае, сяброў і ворагаў.

«Чырвоная каска» Адэскага ТЮГа, безумоўна, пастаноўка для сямейнага прагляду. Яна дае магчымасць дарослым згадаць сябе ў падлеткавым узросце, задумацца над пачуццямі сваіх сыноў і дачок, а дзецям — пабачыць, якімі нечакана датклівымі могуць быць бацькі. Канцэнтруючыся на гісторыі дзяўчынкі-падлетка, яе перажываннях, праблемах сталення, «Чырвоная каска» перадусім перакідае масткі (па іх можна рушыць насустрач адно аднаму) паміж бацькамі і дзецьмі, адкрывае магчымасці для паразумення. Як мудра адзначыла ў спектаклі Бабуля, менавіта са страху перад тым, чаго мы не разумеем, нараджаецца нелюбоў.





«Чырвоная каска». Сцэны са спектакля.
Фота з архіва ТЮГа.

Здабыўшы **перамогу**

СПЕКТАКЛЬ «ДЗЯВОЧНІК» ЛОРЫ КАНІНГЕМ У НАЦЫЯНАЛЬНЫМ ТЭАТРЫ ІМЯ М. ГОРКАГА

Жана Лашкевіч

Сяброўкі, былыя таварышкі па інтэрнаце (для шырыні ахопу жаночых лёсаў у драматурга іх ажно шасцёра) вабяць перапампоўкай жыццёвых верагоднасцяў у сцэнічныя, кранальнымі гісторыямі ды пікантнымі падрабязнасцямі — толькі паспявай выслухваць ды спачуваць, а ў глядзельні ці не спрэс — кабеты!

Трагікамедыю жаночых прызнанняў паводле амерыканскай артысткі і пісьменніцы Лоры Шэйн Канінгем стварае рэжысёрка Валянціна Еранькова (персанажы п'есы «Дзявочнік» вылучаюцца з рамана «Прыўкрасныя цэлы», абодва творы перакладала Ганна Шульгат і пастаноўшчыкі відавочна карысталіся абодвума тэкстамі; прынамсі пераклад Сяргея Таска апускае залішне вольныя інтымныя падрабязнасці). Вартасць спектакля ВалянціныЕраньковай у тым, як выштукаваны вобразы на сцэне — актрысы патрапляюць не толькі расцвяліць глядацкую ўразлівасць, але і змусіць глядзельню да атаесамлення («выкапаная стрыечная пляменніца», «рыхтык мужава начальніца»), выклікаць жаданне заглыбіцца ва ўласныя жыццёвыя мітрэнгі, вызначыцца з нягегласцямі, парахавацца са звыродлівасцямі... «І, вядома ж, у спектаклі маюцца мужчыны — бо ўсе жаночыя праблемы ў канчатковым выніку зводзяцца да іх!» — бадзёрыць анатацыя «Дзявочніка». Напраўду маюцца, бо «вельмі прыкра, калі ў эфіры пачынаюць звінець ды звягаць толькі жаночыя галасы». Маладыя музыкі, чыю студыю мастачка Ала Сарокіна асталёўвае ў адным доме з галоўнай гераіняй, кожны на свой капыл (праз аранжыроўкі і транспанаванне для розных галасоў, — тут паруліўся кампазітар Аляксей Еранькоў), дасціпна і пераканальна паўтараюць адну і тую самую песню, міжволі супрацьпастаўляючы яе аповедам кабет — стракатым, размаітым, але ўсё пра адно, пра адных... А спалучэнне сольных прызнанняў з жаночымі вакальнымі нумарамі (яны колькі разоў ставяць эфектныя кропкі пры канцы самых напружаных сцэн), так бы мовіць, сведчыць або падкрэслівае градус, пафас, шчырасць (патрэбнае — дадаць) выступаў-прызнанняў. «Вы ўсе жывяце ўхаластую і я вас шчыра шкадую...» — мовіць сяброўкам самая правільная, а чаму? А таму што ніхто з іх у свае «далёка за трыццаць» не збіраецца пабрацца шлюбам. Кахае, дрэнчыцца, пакутуе, але... Бяда, бяда! Умоўна галоўная гераіня Джэсі (менавіта яе жытло абранае для сустрэчы, яна корміць ды выслухвае ўсю плойму) таксама самотная. Але гэты факт Валянціна Еранькова і артыстка Вераніка Пляшкевіч асэнсоўваюць не як паразу, а як адзнаку моцнага характару, не як расплату за недасканаласць, а як рэдкую ўзнагароду самога жыцця за самадастатковасць! Джэсі задаволеная жыццём, прафесіяй, асяроддзем, таму ўраўнаважана-спакойная і не мае патрэбы адпавядаць чыімсьці вымогам ці ўяўленням пра так званае жаночае шчасце; Вераніка Пляшкевіч не першы раз падпарадкуе ролю свайму разуменню і цаляе ў самы яблычак. Кабеты відавочна пра такое не задумваюцца, але незалежная дасціпная Джэсі непазбежна ўплывае на лёс кожнай сцэнічнай сяброўкі: і грубаватай эксцэнтрычнай Ніны (Аляксандра Камісарава), і мадэльнай Лісбет (Іна Савянкова), якая па ходзе дзеі мроіць за сябе ды за свайго хлопца, і Марты (Кацярына Шатрова), закамплексаванай праз уласную заможнасць і таму аднастайнай у інтанацыях ды паводзінах, і вытанчанай, крыўдлівай, смешнай Клэр (Алена Стацэнка), а неабачлівая, цяжарная Сью Кэрал праз выкананне Вольгі Здзярскай робіцца адным з самых абаяльных персанажаў «Дзявочніка». Нягледзячы на тое што паплечніцы разрываюцца паміж рэальнасцю і нейкім усярэдненым «так трэба»/«так ва ўсіх» (іх улюбёныя размовы — пра мужчын, каханых, суджэнцаў), кожная па-свойму трывае і змагаецца з залежнасцю (хто асэнсавана, хто падсвядома) ад мужчынскай неабавязковасці, няўвагі, абыякавасці; кожная паступова і нават балюча высноўвае ці ўсведамляе: не мусіць, не вінная, не абавязаная толькі таму, што нарадзілася жанчынай. Вось толькі без мужчыны... хоць якога... нязвыкла.

«Дзявочнік» не патыхае фемінізмам, не шакуе пастановачнымі сродкамі, не забівае інтэлектам і аніяк не пасоўвае да развіцця думкі пра будучыню стасункаў па прыкметах полу. Ён збіраецца на нейкія дзве гадзіны, каб канстатаваць: «здабыўшы перамогу, мы не здабылі свабоды». Праўда, гэта сцверджана з іншае нагоды, але пра нас, пра нас.

«Дзявочнік». Сцэна са спектакля.
Фота з архіва тэатра.










Лізавета Каліверда

Пра **нас.** Ці не пра нас?

ВЫНІКІ VII ДРАМАТУРГІЧНАЙ ЛАБАРАТОРЫІ НА МАЛОЙ СЦЭНЕ РТБД

З 2012 года ў Мінску на базе Цэнтра беларускай драматургіі ладзіцца Міжнародная драматургічная лабараторыя, і 2019-ы не зрабіўся выключэннем: маладыя драматургі разам з рэжысёрамі стваралі п'есы, а потым цягам трох дзён прадстаўлялі ў выглядзе чытак. У імпрэзе прынялі ўдзел чатыры пары суаўтараў – Ася Якаўлева з Кацярынай Чэкатоўскай, Міляна Чосіч з Аляксеем Макейчыкам (працаваць супольна яны пачалі яшчэ летась), а п'есы «Выхад» Вікторыі Варабей і «Ты знойдзеш Алісу пад старым снегам» Алёны Іванюшанка прэзентавалі выпускніцы Акадэміі мастацтваў, рэжысёркі Лізавета Машковіч і Яўгенія Давідзенка.

Драматургі Аляксей Макейчык і Алёна Іванюшанка – удзельнікі леташняй драматургічнай лабараторыі, але перадусім іх вылучылі п'есы, аб'яднаныя агульнымі тэмамі складанасцяў жыцця і чалавечай самоты (творы вельмі добра ўбудаваліся ў сучасны сацыякультурны кантэкст). Праз п'есу «Блытаніна» Аляксей Макейчык прадставіў гэта з пэўнай іроніяй: героі Марта і Дзяніс належаць да людзей, якія праз сваю інфантыльнасць не здатныя наладзіць жыццё. Яны наведваюць модныя трэнінгі, выдаткуюць грошы на псіхолагаў, але, тым не менш, працягваюць думаць, што патрапяць дапамагчы камусьці іншаму. Іх жыццё нагадвае самую сапраўдную блытаніну, калі бухгалтар з адукацыі можа ладзіць сеансы псіхатэрапіі не горш за любога спецыяліста, а псіхолаг часам вымагае дапамогі як пацыент. «Блытаніна» была прадстаўлена ў новым для лабараторыі фармаце відэачыткі і трапіла на агульны прагляд у інтэрнэт. Самота ў творы «Ты знойдзеш Алісу пад старым снегам» Алёны Іванюшанка агарнула дзвюх кволых жанчын, Алісу і Веру, якія спрабуюць выжыць, не маючы ні дапамогі, ні падтрымкі. Дом, дзе яны мусяць жыць, яшчэ будуецца і мае адно бетонныя сцены ды дзіравы дах, але выглядае сімвалам дабрабыту, а яго так прагнуць персанажы. Тутсама – паралельна – існуе ідэальны, выдуманы свет Алісы, аднак ні насамрэч, ні ў марах кабетам не трапляюцца вартыя мужчыны – моцныя, сапраўдныя. Яны – толькі праекцыя і безыменныя вобразы, а іх дзеянні – правілы і суцэльны гвалт. Між тым гераіні не страчваюць жадання жыць і кахаць, і таму пры ўсёй песімістычнасці Алёна Іванюшанка пакідае надзею на тое, што яны працягнуць пошук сябе ў гэтым свеце.

Матыў надзеі мае і вострасацыяльная п'еса Кацярыны Чэкатоўскай «Апошні сняданак», чые персанажы – кабеты рознага ўзросту, якія маюць мужчын-алкаголікаў. Вобразы слабых мужчын – моцных жанчын і тэма гвалту ў грамадстве перагукаюцца з п'есай Алёны Іванюшанка, але Кацярына Чэкатоўская разважае пра магчымасць шчасця жанчын побач з алкаголікамі. Абедзве тэмы ў сцэнічным чытанні рэжысёрка Ася Якаўлева абвастрае як мацней, даводзіць да гратэску. Артысты-мужчыны ўсцягваюць парыкі і разбіраюць жаночыя ролі, але іх выканаўчая манера не вылучаецца ні напалам, ні жорсткасцю, ні надрывам, так што пітная залежнасць не выглядае чымсьці страшным, роўна як і забойства алкаголіка дзеля выратавання сям'і. Бо гэта ж, маўляў, не пра нас з вамі! Ці пра нас?

Зусім не пра нас – «Выхад» Вікторыі Варабей. Паводле аўтаркі, асноўны ў п'есе – матыў ролевай гульні ў рэальным жыцці. Ідэя напісаць пра людзей, якія загуляліся і пераблыталі ўяўнае з рэальным, магла зрабіцца падставай для актуальнага твора. Але ў тэксце няма выразна выпісаных персанажаў, іх дачыненняў, канфлікту, як і самага галоўнага – гульні. Усе падзеі і сцэны п'есы вельмі схематычныя і ідавочныя, як у падлеткавых фанфіках, – на чытцы акцёры саркастычна абыгрывалі «кульмінацыйныя» моманты п'есы, высакамоўна чытаючы тэкст пад драматычную або лірычную музыку. Шмат для каго «Выхад» – накід, эскіз, але не самадастатковы тэкст.

Адразу тры п'есы VII Міжнароднай лабараторыі трапілі ў кароткі спіс яшчэ аднаго драматургічнага фестывалю – WriteBox. Гэта пераканаўчая адзнака таго, што айчынная драматургія развіваецца, а Цэнтр беларускай драматургіі дапамагае яе папулярызаваць. Ⓜ

Падчас Міжнароднай драматургічнай лабараторыі.
Фота Анастасіі Васілевіч.

Містыка, утопія, агітка

«ETERNAL RUSSIA» («ВЕЧНАЯ РАСІЯ») МАРЫНЫ ДАВЫДАВАЙ У ВІЛЕНСКАЙ АРТ-ПРАСТОРЫ MENŲ SPAUSTUVĖ

Наста Васілевіч

У 2016 годзе адна з галоўных праектных тэатральных пляцовак Берліна HAU (Hebbel am Ufer) запрасіла расійскую тэатразнаўцу Марыну Давыдаву зрабіць праект да стагоддзя рускай рэвалюцыі. Атрымаўся спектакль «Eternal Russia» («Вечная Расія»), у якім Давыдава выступіла адначасова аўтаркай тэксту, куратаркай і рэжысёркай; сёлета ягоныя гастрольныя паказы зладзілі ў Вільнюсе.

Аднак назваць «Eternal Russia» спектаклем складана: гэта тэатральная інсталяцыя, у якой няма акцёраў, але ў глядацкім полі часам знаходзяцца перформеры-праваднікі. Драматургія дзеяння выбудоўваецца тэкставымі, светлавымі, музычнымі і відэаперформансамі, гледачы перасоўваюцца з пакоя ў пакой — і такім чынам узнікае альбо вынікае канва аповеду.

Спачатку нас запрашаюць да брамы крывавага колеру з неонавым надпісам «Welcome to Eternal Russia» — «Запрашаем у Вечную Расію». Яна вабіць у свет утопіі ці антыўтопіі, сваім цыркавым выглядам абяцае цікавае падарожжа. Мы апынаемся ў чырвоным пакоі з чорна-белай падлогай з серыяла «Твін Пікс». У Дэвіда Лінча гэтае памяшканне — паралельная рэальнасць, дзе жывуць звышнатуральныя персанажы. Марына Давыдава разам з мастачкай Верай Мартынавай ствараюць містычную прастору, якая сімвалізуе памежны стан Расіі, нейкае герметычнае месца, што існуе на парозе пераменаў. Пасярэдзіне — доўгі стол з белым абрусам і парцалянавым посудам, каля яго — пляскатыя фігуры пакаёўкі і дварэцкага, «васковыя» дзеці, на сценах — партрэты дзеячаў XIX стагоддзя. Усё разам нагадвае музейную інсталяцыю, якую, напэўна, можна было б уявіць у Эрмітажы — вось яна, зафіксаваная раскоша імперскай Расіі. Але ў пэўны момант партрэты пачынаюць рытмічна свяціцца, падаюць на падлогу, сервіз і фігуры калоцяцца, оперны спеў ператвараецца ў невыносны лямант (кампазітар — Уладзімір Раннеў). Загараюцца таблічкі «выхад», і нас запрашаюць «пакінуць Вечную Расію і прайсці ва ўтопію».

Гэтых утопій — на некалькі памяшканняў, дзе нам розным чынам распавядаюць пра сацыяльныя спробы штосьці змяніць у расійскім палітычным жыцці: намаганні эсэраў, бальшавікоў, новай і найноўшай улады. Вось мы трапляем у павільён «Працоўны клуб», спраектаваны для выставы ў Парыжы адным з заснавальнікаў канструктывізму Аляксандрам Родчанкам, а пра гэта даведваемся ад чалавека з экрана, які вяшчае ад імя народавольцаў. Ён дасканала і дастаткова суб'ектыўна перакажа гісторыю Расіі, паведаміць пра замах на жыццё Аляксандра II, працытуе фразу Оскара Уайльда: «у Расіі магчыма ўсё, акрамя рэформаў» — ды іншыя выказванні накшталт «тут няма свабодных, акрамя філосафаў і жабракоў», «дваране перашкодзілі стварэнню грамадзянскага грамадства». Толькі народавольцы і эсэры прынеслі рэвалюцыйны настрой у Расію, за што народ ім не падзякаваў — уладу перахапілі бальшавікі, і ўтварэнне свабоднага грамадства зрабілася немагчымым. Напэўна, адно такога светаўспрымання выстачае ўзяць ды распачаць рэвалюцыю, але ці можна сцвярджаць, што яна абавязкова будзе паспяховай? Увесь гэты лекцыйны аповед — падробка пад дакументальнае сведчанне, у якім прысутнічае пэўны ўтапічны пафас, быццам мы глядзім праграму якогась незалежнага тэлеканала.

Па вяртанні ў прастору чырвонага пакоя «Вечнай Расіі» мы бачым, што фармальна нічога не змянілася: прадметы на сваіх месцах, затое яны трансфармуюцца. Замест дварэцкага ўзнікае народаволец, партрэт Аляксандра II ператвaрыўся ў чорную пустэчу, дзеці — забітыя. Усё застанецца на месцах нават тады, калі замест пустэчы вынікнуць вобразы Леніна, Сталіна, сучаснага прэзідэнта Расіі, а замест ікон — голыя рамы і фотаздымак Станіслаўскага, якога ў час савецкага перыяду ўзвялі ў культ. Ідэя цыклічнасці працэсаў расійскай гісторыі дастаткова просталінейная — гэтаксама як і яе адлюстраванне статыкай мізансцэн чырвонага пакоя «Вечнай Расіі». Пытанне пра тое, наколькі рэдуцыраванне і плакатнасць з'яўляюцца апраўданымі і асэнсаванымі, узнікае і не знікае цягам усяго спектакля.

Адна з утопій — блэк бокс (чорны кабінет) з парэзаным дывановым пакрыццём, якое стварае эфект чарназёму. Стаяць цяжка, даводзіцца сесці: падлога «засмоктвае». Па ёй параскіданыя кавалкі авангардысцкіх плакатаў, фотаздымкі рэпрэсаваных дзеячаў культуры — такія самыя месцяцца і на сценах. Меладычны голас паведамляе пра рэпрэсіі і тое, як змянялася культурная палітыка, — было ўсталявана сацыялістычнае мастацтва: калі б не атмасфера, ідэя данесена дастаткова проста. Узнікае і бянтэжыць пытанне, чаму для пастаноўкі абралі такія агульнавядомыя, растыражаваныя факты (як Кацярына II ліставалася з Вальтэрам) ды цытаты — Уайльда, катаванага Меерхольда альбо Сталіна — той казаў маці, што ён новы цар. Здаецца, гэта школьныя веды для чалавека з постсавецкай прасторы, і варта было б зірнуць на іх з іншага ракурсу. Дастаткова дзіўна выглядаюць і акцэнты на адпаведны тэатральны кантэкст, прыкладам, на асобы Станіслаўскага, Меерхольда, Таірава. Нават калі гаворка закранае марксісцкі «прывід камунізму», яго параўноўваюць з ценем бацькі Гамлета — такая метафарызацыя здаецца недарэчнай. Пры гэтым пэўныя візуальныя вобразы вельмі цікавыя: партрэт Сталіна аб'яднаны з партрэтам Аляксандра II на манер ігральнай карты — у сталінскія часы класікай стаў менавіта імперскі перыяд. Ці мак'юментарны фільм-агітка пра сэксуальную рэвалюцыю ў Расіі пачатку XX стагоддзя (якая ледзь пачалася і адразу скончылася) або рух натурыстаў «Прэч сорам!» — у ягоных здымках удзельнічаў Канстанцін Багамолаў.

«Eternal Russia» разлічаная пераважна на рацыянальнае, а не на пачуццёвае ўспрыманне, спектакль выглядае матэматычна вылічаным і штучна сфабрыкаваным. Па сутнасці ён з'яўляецца радыкальнай праменад-лекцыяй пра гісторыю Расіі. Нават тое, што пераходы паміж пакоямі-ўтопіямі — звычайныя калідоры арт-цэнтра, у якіх можна пабачыць адміністратараў і наведнікаў, адсылае да сацыяльна-палітычнага кантэксту, што ўзнікае тут і цяпер.

У фінале чырвонае памяшканне «Вечнай Расіі» поўніцца выявамі знакамітага мастака-акцыяніста Уладзіслава Мамышава-Манро, які «пераапрануўся» ва Уладзіміра Пуціна. Тамсама фігуры дзяржаўных ахоўнікаў з георгіеўскімі стужкамі, відэарэпартаж з алімпіяды, на якой спяваў расійскі прэзідэнт, і статуі дзяцей у адзенні з надпісамі «Расія». Можна ўспрымаць гэта як постіронію, але менавіта ў гэты момант выхады з утопіі апячатваюць георгіеўскімі стужкамі. Пасыл дастаткова плакатны і выдае на тое, што спектакль разлічаны толькі на замежную аўдыторыю, бо «нашы людзі» — з тых, якія мяркуюць, што «Сталіна не хапае», малаверагодна трапяць на «Eternal Russia».

Цікава, што ў кантэксце разважанняў пра гістарычныя працэсы Марына Давыдава амаль не закранае тэму ўзаемадзеяння расійскай прасторы з іншароднымі, хіба падае колькі візуальных адсылак да яўрэйскай культуры і Рэчы Паспалітай. У яе Расія герметычная, замкнёная толькі на самой сабе — сюррэалістычны пакой «Твін Пікс», з якога няма выйсця. Але ці варта, ці магчыма настолькі абагульняць? Ці трэба на агітку адказваць агіткай? Цырк з'едзе, а клоўны застануцца.

«Eternal Russia». *Фота Дзмітрыя Матвеева.*

6 чэрвеня адбудзецца рускамоўная прэм’ера стужкі **«Рокетмэн»** брытанскага рэжысёра Дэкстэра Флэтчэра. Фільм распавядае гісторыю ўзыходжання на музычны алімп знакамітага спевака і музыкі Элтана Джона. Ролю маладога Рэджынальда Дуайта (сапраўднае імя Элтана Джона) выконвае акцёр Тэран Эджэртан — зорка прыгодніцкага серыяла для падлеткаў Kingsman. Прэм’ера фільма адбылася ў пазаконкурснай праграме Канскага кінафестывалю ў маі гэтага года.

З 10 па 15 чэрвеня ў французскім Ансі пройдзе **Міжнародны фестываль анімацыйных фільмаў**, адзін з вядучых фэстаў такога кшталту ў свеце і абавязковы для аматараў



гэтага віду мастацтва. Фестываль быў заснаваны ў 1960 годзе і да 1998-га адбываўся раз на два гады. Галоўны прыз — «Крышталь», які ўручаюць у трох намінацыях: кароткаметражныя, поўнаметражныя і тэлевізійныя анімацыйныя фільмы. Апрача гэтага, існуюць і іншыя прэміі: прызы дзіцячага журы, прэмія за лепшую студэнцкую работу, прэміі ФІПРЭСІ і ЮНІСЭФ.

12 чэрвеня ў рускамоўны пракат выходзіць новая, дваццаць першая па ліку поўнаметражная стужка іспанскага рэжысёра Пэдра Альмадовара **«Боль і слава»**. Як і ў шмат якіх іншых фільмах знакамітага рэжысёра, гаворка тут ідзе аб успамінах і таямніцах недалёкага мінулага галоўных герояў. Апошніх сыгралі не менш знакамітыя Пенелопа Крус ды Антоніа Бандэрас.

З 15 па 20 чэрвеня ў Стамбуле адбудзецца фестываль дакументальнага кіно **Documentarist — Istanbul Documentary Days**. Фэст быў створаны кінакрытыкам Некаці Сёнмез. Istanbul Documentary Days прапануюць азнаёміцца з новай дакументалістыкай з розных краін свету.





20 чэрвеня ўпершыню ў рускамоўны пракат выходзіць шэдэўр сусветнай анімацыі **«Прынцэса Мананоке»** (1997). Стужка лічыцца адной з лепшых у фільмаграфіі такійскай анімацыйнай студыі Ghibli і яе мастацкага кіраўніка, рэжысёра-аніматара Хаяа Міядзакі.

20 чэрвеня гледачы кінатэатраў змогуць паглядзець па-руску на вялікім экране рэстаўраваную версію карціны Майкла Чыміна **«Паляўнічы на аленяў»**. Гэты фільм аб прыгодах трох амерыканцаў у В’етнаме ўбачыў свет у 1978 годзе і лічыцца адным з самых моцных антываенных выказванняў у галівудскім кіно. Стужка атрымала адразу пяць узнагарод Амерыканскай кінаакадэміі «Оскар» і вядомая выбітнымі ролямі зорных выканаўцаў — Роберта Дэ Ніра, Мэрыл Стрып і Крыстафера Уокена. Апошні за працу ў карціне Чыміна атрымаў «Оскар» за лепшую ролю другога плану.

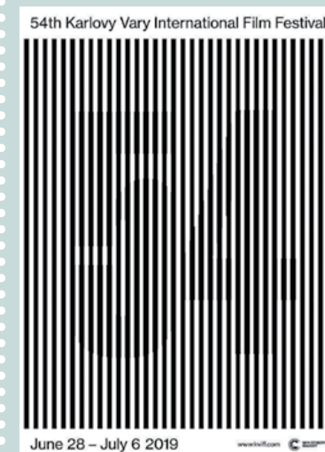
З 27 чэрвеня па 6 ліпеня ў Мюнхене адбудзецца трыццаць сёмы міжнародны кінафестываль. **Filmfest Munchen** прапануе надзвычай разнабаковую праграму з мноствам секцый, у тым ліку Cinemasters Competition, дзе будзе абраны лепшы фільм міжнароднай





праграмы, і Cinevision Competition, якая выявіць лепшага рэжысёра-дэбютанта. Гледачоў таксама чакае праграма незалежнага кіно з розных краін свету — International Independents — Eclectic Cinema: The Radical, the Unique, the Unusual — «Эклектычнае кіно: Радыкальнае, унікальнае, незвычайнае». Падчас фестывалю адбудуцца традыцыйныя рэтраспектывы ў гонар класікаў кінамастацтва, паказы тэлевізійнага кіно і фільмаў для дзяцей ды шмат іншага. Асобна трэба адзначыць праграму навінак нямецкага кіно, для якіх Мюнхенскі фестывальны экран стане прэм’ерным.

З 28 чэрвеня па 6 ліпеня пройдзе **Міжнародны кінафестываль у Карлавых Варах**. Гэта будзе ўжо пяцьдзясят чацвёрты раз, калі ў знакамітым курортным горадзе, былым Карлсбадзе, адбудзецца форум прыхільнікаў кінамастацтва. Яго асаблівасцю з’яўляецца спецыялізацыя на стужках з Цэнтральнай



ды Усходняй Еўропы, а таксама з краін былога т.зв. «савецкага» блоку. Адна з асноўных конкурсных праграм фэсту, галоўнай пляцоўкай якога па традыцыі стане вялікая зала бізнэс-цэнтра гатэля Thermal, так і завецца «Усход Захаду». Паралельныя праграмы прапануюць вялікую колькасць стужак незалежнага сусветнага кіно, у тым ліку з усходнееўрапейскіх краін. З 2000 года нязменным праграмным дырэктарам фестывалю з’яўляецца Карэл Ох, якому дапамагае кінакрытык Ева Зааралава. Нагадаем, што адна з конкурсных праграм фэсту летась адкрывалася стужкай «Крышталь» беларускі Дар’і Жук.

1. Кадр са стужкі «Прынцэса Мананоке» Хаяа Міядзакі.

2. Кінацэнтр у Мюнхене падчас фестывалю.

Яўген Рагозін. Уладар гуку



Яўген Рагозін *(1977) – гукарэжысёр кіно, гукавы артыст. З 1998 г. актыўны ўдзельнік выстаў і фестываляў сучаснага мастацтва на тэрыторыі Усходняй і Цэнтральнай Еўропы. Дызайнер пастаянных гукавых экспазіцый больш чым у 20 музейных пляцоўках у Беларусі, Польшчы і Расіі. Гукарэжысёр больш як 100 кінакарцін. У якасці музыканта і гукарэжысёра ўдзельнічаў у стварэнні звыш 200 музычных запісаў. Супрацоўнічаў з тэатральнымі пляцоўкамі ў Беларусі. Намінант і лаўрэат шматлікіх кіна- і музычных фестываляў. Удзельнік перформанс-гурта Gesamtkunstwerk, сузаснавальнік праекта памежнага кіно «Хранатоп», аўтар музычнага праекта evgenirogozin.*

Фота Сяргея Ждановіча.

Антон Сідарэнка

Гук прыйшоў у кіно не адразу. І, шчыра кажучы, дасюль знаходзяцца пурысты, якія лічаць, што сапраўднае кінамастацтва існавала да рубяжу 1930-х, да пачатку гукавой эры. Праўда, сярод кінематаграфістаў тых, хто няўважліва ставіцца да гуку, амаль не засталося. Гукавое вырашэнне стужкі, адмысловыя спецэфекты адыгрываюць зараз вельмі важную ролю, асабліва пры ўспрыманні карціны ў кінатэатрах. Імклівае развіццё тэхналогій патрабуе ад спецыялістаў, якія працуюць з гукам у кіно, найвялікшай кваліфікацыі і магчымасці ўвесь час удасканальваць свае ўменні і веды. Але толькі жадання, як правіла, мала: праца з кінагукам — гэта таксама творчасць, што вымагае ад спецыяліста быць мастаком.

Яўген Рагозін — менавіта такі мастак, сапраўдны ўладар гуку. Па прыклад не трэба далёка хадзіць: 26 красавіка адначасова ў Мінску і Кіеве адкрылася выстава з красамоўнай назвай «33». Яна пераносіць сваіх наведвальнікаў у 1986 год, дакладней, у дні Чарнобыльскай катастрофы, і ў літаральным сэнсе дае пачуць тую эпоху. Пастаянная экспазіцыя ў памяшканнях культавага мінскага Дзяржаўнага мемарыяльнага музея-майстэрні імя Заіра Азгура падчас выставы засталася амаль некранутай (у некаторых статуй з'явіліся толькі неверагодныя дэталі ад скульптара Паўла Вайніцкага), але яе дапоўніла гукавое асяроддзе, якое дадало сюррэалістычнаму скопішчу выяў у стылі сацрэалізму адценне жахлівай трагічнасці. Шум рухавікоў верталёта, што пралятае, здаецца, проста над галавой, запісы радыёзваротаў да насельніцтва ўзору вясны-лета восемдзесят шостага і мернае патрэскванне лічыльніка Гейгера. Гук эфектыўней за іншыя медыятары пагружае наведвальнікаў выставы ў атмасферу разгубленасці чалавецтва перад аблічам тэхнагеннага апакаліпсісу. Гукавы пейзаж катастрофы ўражвае і пужае адначасова: можна заплюшчыць вочы, але кашмар нікуды не знікае — аўдыяінсталяцыя «33» з неверагоднай дакладнасцю перадае эмоцыі з адлегласці трох дзесяцігоддзяў.

Менавіта як мастак працуе з эмоцыямі герой гэтага артыкула. Выстава «33» для Яўгена Рагозіна — вельмі важны этап у творчай дзейнасці. Часцей за ўсё Яўген працуе не самастойна, а ў вялікай камандзе кінематаграфістаў. За яго плячыма мноства ігравых, дакументальных і анімацыйных праектаў, не толькі беларускіх, але і інтэрнацыянальных. Невялічкая саўнд-студыя Рагозіна знаходзіцца ў цэнтры Мінска, у цокальным памяшканні звычайнага старога пяціпавярховіка, аднак інтэрнэт дазваляе быць на сувязі з калегамі па праекце ў самых розных кутках свету. Вось і цяпер Яўген, напрыклад, працуе ў інтэрнацыянальнай камандзе вялікага анімацыйнага серыяла на замову кампаніі «Дысней». У сваёй студыі яе гаспадар шчыраваў і над большай часткай гукавой палітры «Крышталя» Дар'і Жук, так нашумелага летась. Але да «Крышталя» было мноства іншых работ, у тым ліку беларусьфільмаўскі «Інсайт» Рэнаты Грыцковай з Багданам Ступкам у галоўнай ролі, «Вока за вока» Генадзя Палокі, дзе Рагозіну давялося мікшыраваць музыку самога Эдуарда Арцемьева, праца з многімі беларускімі рэжысёрамі, сярод якіх асабліва вылучаюцца супольныя кінапраекты з Андрэем Кудзіненкам і аніматарам Міхаілам Тумеляй. Яўген Рагозін запісвае і музычныя гурты, дае майстар-класы.

Цікава, адразу Яўген не быў упэўнены, што хоча працаваць менавіта ў кіно. Спачатку ён спрабаваў паступіць у Акадэмію музыкі Дортмунд-Мюнстэр, а ў выніку апынуўся сярод студэнтаў Санкт-Пецярбургскага інстытута кіно і тэлебачання, дасюль вядомага як ЛІКІ, старэйшай прафесійнай кінаўстановы свету. Чым па праве ганарыцца — выпускнікі ЛІКІ дасюль складаюць своеасаблівую эліту супрацоўнікаў кінастудый: вучоба побач з «Ленфільмам» дазваляла Яўгену Рагозіну атрымліваць веды наўпрост з вуснаў лепшых спецыялістаў, у тым ліку такіх вядомых рэжысёраў, як Аляксандр Сакураў або Ігар Масленікаў.

Каб паспяхова працаваць гукарэжысёрам у кіно, патрэбныя не толькі выдатныя тэхнічныя веды і здольнасць увесь час самастойна іх удасканальваць, але і пэўны характар: кіно — справа калектыўная, і гукарэжысёр павінен знаходзіць агульную мову з усёй камандай праекта, прынамсі з рэжысёрам. Але Яўген Рагозін адкрыта кажа, што пакладзістым характарам не славіцца.



Калі нешта не так, можа выказаць прэтэнзіі кожнаму ўдзельніку працэсу стварэння стужкі, нягледзячы на ўзрост і рэгаліі. Галоўным псіхалагічным сакрэтам паспяховай супрацы для Яўгена з'яўляецца знайсці свой падыход да кожнага рэжысёра, дакладна зразумець, што таму патрэбна ўвасобіць на экране. І атрымліваецца, відаць, няблага: з Рагозіным любяць працаваць. Як і ён плённа задзейнічаны ў розных відах мастацтва. Асабліва Яўген вылучае анімацыю, бо той свет, які выдумляюць аўтары-аніматары, у адрозненне ад ігравога кіно і часткова ад дакументалістыкі, поўніцца прыдуманымі гукамі, і вынаходзіць іх Рагозіну падабаецца асабліва. Падабаецца ствараць і гукавыя экспазіцыі музеяў. Гукі, якімі сустракаюць наведвальнікаў залы Дзяржаўнага музея Вялікай Айчыннай вайны ў Мінску, таксама сабраў разам у адмысловай форме Яўген Рагозін.

Дарэчы, беларускае кіно заўсёды ганарылася добрымі спецыялістамі па працы з гукам. Два выбітныя гукарэжысёры, якія раней працавалі на «Беларусьфільме», Уладзімір Галаўніцкі і Сяргей Чупроў, з'яўляюцца лепшымі арыенцірамі ў прафесіі для Яўгена Рагозіна. Як, напрыклад, выклікае ў яго шчырае захапленне і праца гукарэжысёра ў нядаўнім шэдэўры французскага рэжысёра Гаспара Наэ «Экстаз». Пра лепшыя моманты ў сусветным кіно ён можа гаварыць бясконца: пра Уолтэра Мерча, стваральніка гуку знакамітай сцэны «Палёту валькірый» у «Апакаліпсісе сёння» Фрэнсіса Форда Копалы, або Уладзіміра Шаруна — эпізод уезду герояў у Зону ў «Сталкеры» Таркоўскага. З энтузіязмам ён разважае і пра імклівыя змены ў кінавытворчасці, якая ўсё больш і больш разлічвае на малы хатні экран і стрымінгавыя сэрвісы.

Вобраз гукарэжысёра найчасцей выклікае асацыяцыі з чалавекам у навушніках. У навушніках Яўгена Рагозіна заспець немагчыма. І на працы, і ў вольны час, калі ён слухае ўлюбёную электронную музыку, а музычныя густы Яўгена Рагозіна сфармаваліся ў дзевяностыя гады, ён ацэньвае гучанне без дадатковых прылад. У плане музыкі «для душы» ён стараецца сябе не абмяжоўваць, у плэйлісце Рагозіна могуць аказацца як творы Філіпа Гласа, так і Ігара Стравінскага. Калі казаць пра тую музыку, з якой ён працуе, то нейкіх пераваг няма — усё залежыць ад таго, як музыка выкарыстоўваецца ў стужцы. А вось сярод кампазітараў, з якімі ён любіць працаваць, у Рагозіна ёсць безумоўны фаварыт. Да беларускага кампазітара Віктара Капыцько Яўген Рагозін ставіцца з вялікай павагай. І вельмі сумуе па часах апошняга вялікага запісу з ім для кіно, які адбыўся яшчэ да рэканструкцыі тон-студыі Нацыянальнай кінастудыі. Бо запіс аркестра для кінастужкі — рэч для гукарэжысёра вельмі натхняльная, гаворыць Яўген, зноў шкадуючы, што месцаў для якаснага запісу вялікага аркестра ў Мінску і краіне ў цэлым засталося зусім няшмат. Падабаецца яму працаваць і з творчым дуэтам Святланы Бень і Арцёма Залескага (творчае ядро гурта «Серебряная свадьба»), якія шмат пішуць цяпер музыкі для беларускай анімацыі.

«Выява прыходзіць пасля здымак пазбаўленая жыцця, так бы мовіць, плоская, — кажа Яўген Рагозін. — Магія працы з гукам у кіно якраз у тым, што некалькі чалавек менавіта з дапамогай гуку яе ажыўляюць».

Minsk Design... **Weak?**

МІНСКІ ТЫДЗЕНЬ ДЫЗАЙНУ, ШТО ПРАХОДЗІЎ СЁЛЕТА Ў МАІ, ПАКІНУЎ БОЛЬШ ПЫТАННЯЎ, ЧЫМ АДКАЗАЎ. НЕКАЛЬКІ ПАВІЛЬЁНАЎ У ГОРАДЗЕ, ПРАГРАМА ЛЕКЦЫЙ АД АРХІТЭКТАРАЎ, ДЗЕНЬ МОДНЫХ ПАКАЗАЎ. АГУЛЬНАЯ ТЭМА ЎСІХ МЕРАПРЫЕМСТВАЎ «ПАПУЛЯРЫЗАЦЫЯ» — ЦІ ФАРМАТ ГЭТА ДЛЯ ТЫДНЯ ДЫЗАЙНУ?..

Алена Карпілава

Уцэлым Minsk Design Week нагадваў архітэктурны варкшоп, арганізаваны па прынцыпе SESAM (Small European Architecture Students' Assembly Meeting), — творчую лабараторыю для студэнтаў-архітэктараў, што праходзіць у розных краінах. Падчас такой лабараторыі студэнты даследуюць праблемы, якія іх цікавяць. Магчыма, сёлетні Мінскі тыдзень дызайну займеў гэты флёр студэнцтва менавіта таму, што ягонымі арганізатарамі выступілі маладыя архітэктары, якія летась курыравалі беларускую праграму SESAM. Таксама арганізатары свядома раўняліся на яшчэ адно студэнцкае мерапрыемства — MEDS (Meetings of Design Students, сустрэчы студэнтаў-дызайнераў), што мела на ўвазе хутчэй трэніроўку ў фармулёўцы праблемы і метадах яе вырашэння.


1.

У той самы час у Тыдняў дызайну ва ўсім свеце ёсць дастаткова ўстойлівы фармат, зразумелы любому прафесіяналу. Гэтыя мерапрыемствы прысвечаны прадметнаму і прамысловаму дызайну і з'яўляюцца галоўным інструментам для наладжвання сувязяў паміж вытворцамі, дызайнерамі і замоўцамі. Класічны прыклад такога фестывалю — Тыдзень дызайну ў Мілане, які ўжо больш чым шэсць дзесяцігоддзяў вызначае галоўныя тэндэнцыі ў дызайне на бліжэйшы час. Менавіта там прадстаўляюцца самыя інавацыйныя распрацоўкі, ідэі, узоры з галіны прадметнага дызайну. Мэбля, асвятленне, арт-інсталяцыі, асобныя студэнцкія выставы, праграмы сустрэч для ўладальнікаў бізнэсу — усё гэта ператварае горад у вялікі кірмаш дызайну. Бадай, «кірмаш» тут ключавое слова: у Мілан дызайнеры едуць па кантракты і новыя сувязі. Таму ў іх мерапрыемстваў адсутнічае тэма, як і ў сусветных тыдняў моды. Канешне, менавіта ў Італіі, краіне са старажытнай гісторыяй рознага віду рамёстваў, з якіх і вырас прадметны дызайн, павінен быў з'явіцца такі сур'ёзны прафесійны форум. І канешне, немагчыма чакаць, што мінскае мерапрыемства можа быць падобным да міланскага: спецыфічны кантэкст, акцэнт на падтрымку іншых відаў прамысловасці з боку дзяржавы. Мясцовы тыдзень мог быць інакшага фармату, які, магчыма, і шукаюць на дадзены момант арганізатары.

У адрозненне ад Мілана, на мінскім фэсце практычна не было прадстаўлена прадметнага і прамысловага дызайну, калі не лічыць крыху дзіўную экспазіцыю, сабраную з некалькіх крэслаў і свяцільняў, што амаль згубілася ў вялізнай і занадта, да неахайнасці, індустрыяльнай прасторы «Ангара» — новай выставачнай пляцоўкі на Кастрычніцкай. Пры гэтым флагманскімі аб'ектамі для прыцягнення публікі павінны былі стаць павільёны, то-бок аб'екты, якія ўваходзяць у кампетэнцыю архітэктараў, а не дызайнераў.

Чаму ж у такім выпадку ў назве мінскага Тыдня ўвогуле фігуруе слова «дызайн»? Арганізатары тлумачаць: «Дызайн — гэта больш за модны павеў, гэта вобраз і асяродак жыцця чалавека, а кожны з нас — асоба, з уласнымі вопытам і густам, таму сучаснае разуменне дызайну шырэйшае за прадстаўленне модных часопісаў і парадыгм XXI стагоддзя, якія ўжо паспелі ўстаяцца».

Магчыма, сёлета падзея ў Мінску якраз і задумвалася як архітэктурная, і панятак «дызайн» выкарыстоўвалі, маючы на ўвазе яго прамое значэнне, бо з англійскай design перакладаецца як «праектаванне», і ў такім выпадку ўжо лагічна казаць пра сувязь з архітэктурай. Прафесійныя архітэктурныя мерапрыемствы заўсёды разглядаюць самыя вострыя пытанні і глабальныя тэмы, згадайма хоць бы Венецыянскае архітэктурнае біенале. У маніфесце Мінскага тыдня дызайну задаюцца пытаннямі «Як моцна мы прасоўваем ідэі, якія лічым геніяльнымі? Ці так гэта дрэнна — звяртацца да людзей, хаваючы свае сапраўдныя намеры?» Рэм Колхас ужо даўно адказаў на другое пытанне: так, дрэнна. Як толькі архітэктар аддзяляецца ад праблем грамадства, адбываецца дыскрэдытацыя прафесіі і пачынаецца так званае «прасоўванне ідэі», якое служыць выключна для задавальнення эга і ператварэння ў starchitect («зоркавы архітэктар»). Але «зорка» і «герой» — паняцці абсалютна розныя. Сама тэма Мінскага тыдня дызайну — «Папулярызацыя» — не звязаная з актуальнымі глабальнымі праблемамі архітэктуры, але ў нас дастаткова лакальных праблем, і нядрэнна было б архітэктарам для пачатку разабрацца з імі...

Катастрафічны стан двароў, адмена адзінага інструменту ўплыву насельніцтва на архітэктурнае планаванне — грамадскага абмеркавання праектаў, пасля якой ніводны жыхар не можа выказацца з нагоды зменаў у горадзе; праблемы архітэктурнай адукацыі; адсутнасць адкрытых архітэктурных конкурсаў на самыя важныя аб'екты ў горадзе; ліцэнзаванне, з-за чаго малыя архітэктурныя студыі маюць права распрацоўваць толькі інтэр'еры і невялікія дамы; забудова ахоўных тэрыторый водна-зялёнага дыяметра, знос кварталаў двухпавярховых дамоў у раёне Трактарнага завода, будаўніцтва бізнэс-цэнтра на месцы музея Вялікай Айчыннай вайны, дэмантаж помнікаў на Вайсковых могілках... Усе гэтыя вельмі сур'ёзныя пытанні не разглядаліся арганізатарамі-архітэктарамі.

У выніку Minsk Design Week не звязаны ні з архітэктурай, ні з дызайнам. Гэта, хутчэй, фармат варкшопа на абстрактную тэму з некалькімі куртатымі павільёнамі, якія мелі мала агульнага са шматабяцальнымі рэндарамі.

З цікавага — экспазіцыя студэнтаў і выкладчыкаў кафедраў прамысловага і графічнага дызайну Акадэміі мастацтваў, што праходзіла ў галерэі Савіцкага. Гэта моцная выстава дыпломных праектаў, у якой былі прадстаўлены распрацоўкі з галіны транспартнага дызайну і дызайну пабытовых вырабаў, праекты па ўладкаванні гарадской прасторы, плакаты і дызайн інтэрфейсаў. Атрымаўся і праект бразільскай дызайнеркі Franci Kaucz: мазаіка па прыступках на ўсю даўжыню лесвіцы ад Зыбіцкай да Музычнага завулка. Паспяховая інтэрвенцыя ў гарадскі асяродак засталася гораду і пасля Тыдня. А павільён «DOM» расійскіх архітэктараў стаў фаварытам для аматараў сэлфі.

У любым выпадку, Мінску сапраўды не хапае якасных падзей, і, нягледзячы на няроўны ўзровень сёлетняга Тыдня, ёсць надзея, што, калі-небудзь, адмовіўшыся ад жадання стаць зоркамі, арганізатары-архітэктары захочуць стаць героямі і зробяць прафесійны і важны для горада фэст.

Алена Каваленка

Прома-кампанія Minsk Design Week вялася бездакорна — прыгожы сайт, пастаянна абнаўляльныя старонкі ў сацыяльных сетках, анонсы-анонсы-анонсы, супернасычаны расклад. Але першапачатковае ўражанне было змазана відавочнымі арганізацыйнымі накладкамі, калі мерапрыемствы альбо адмяняліся ў апошні момант, альбо пераносіліся на іншую пляцоўку, прычым даведацца пра тое можна было ці не са сторыз «Інстаграма». Бадай траціна інсталяцый, заяўленых у якасці прыгожых рэндараў, так і не пабачыла мінскі свет. Ці то гэта праблемы фінансавыя, ці то аўтары перад-



бэйджык... Да гэтага мы змагаліся з прычынамі глабальнага пацяплення, з прадуктамі вытворчасці, са сваім спажываннем. А цяпер з чым мы змагаемся? Як напісана на сацыяльнай рэкламцы ў метро, мы змагаемся з наступствамі глабальнага пацяплення. Прычыны нас ужо не цікавяць. І мы цяпер займаемся тым, што ходзім у «Манкі фуд» *(вегетарыянская кавярня з фалафелем. — заўв. аўт.)*, набываем арганічны суп за шалёныя грошы... Прычым супы гэтыя налітыя ў пластык, які нельга перапрацаваць. Адкіды мы не сартуем, проста выкідваем пластыкавы кубачак, ідучы па Кастрычніцкай міма гіганцкіх плоскасных стаянак...І ўсё ў нас цудоўна».
Менавіта лекцыйная праграма пакінула самыя пазітыўныя адчуванні і спадзяванні. Выступаць былі запрошаныя маладыя архітэктары, што абіраюць разумнае праектаванне, даследуюць інтэрактыўны асяродак і робяць праекты на стыку тэхналогій і экафіласофіі. Нават чалавеку, незаангажаванаму ў прафесію, было цікава паслухаць пра сучасны нацыянальны архітэктурны стыль (вядома ж — беларускі паўночны мінімалізм!), пра іранічную тыпа-



малі ехаць, ці дзяўчаткі-валанцёркі, многія з якіх упершыню трымалі ў руках зварачныя апараты і цяслярскія прылады, так і не далі рады складаным тэхнічным канструкцыям.
«Я ў доміку» сталася ці не самай папулярнай канцэпцыяй амаль усіх павільёнаў-інсталяцый. Шкляныя, пластыкавыя, тканінныя купалы прапаноўвалі зайсці ўнутр, адасобіцца ад наваколля і засяродзіцца выключна на ўласных адчуваннях. Крыху больш падрабязна спынюся на праекце-маніфесце «Sky is the Limit» — яскравым прыкладзе таго, як дасціпную задумку падвялі хібы рэалізацыі. Меркавалася, што пад кожным купалам цікаўных напаткаюць розныя візуальныя і гукавыя эфекты, кожны купал створыць асаблівую атмасферу, дазволіць занурыцца ў сябе. Але ў выніку ты атрымліваеш толькі адзін эфект — нязручнасць, калі нагінаешся і перапаўзаеш пад металічнымі парэнчамі з аднаго купала пад іншы. Прынамсі гэтая мэта аўтараў — даследаванне прасторы ва ўмовах, калі вакол мноства бар'ераў, — дакладна была дасягнутая. А вось гукавую апаратуру аўтары (ці арганізатары) забралі з сабой пасля адкрыцця інсталяцыі, а аркушы — паперы? пластыку? — з якіх былі сшытыя купалы, растрапаліся ад ветру і нічога, акрамя неахайнасці, не стваралі.
Адзначым эка-фрэндлі дыскурс, які прасочваўся і ў інсталяцыях (на жаль, дрэва з пластыкавых кубачкаў для кавы пазбавілі ўсіх кубачкаў, а Павук з пластыкавых трубачак валяўся на зямлі ва ўсім сваім цудоўным markup розпакаляроўі, скінуты ці то вясёлымі наведнікамі «Зыбы», ці то бязлітасным травеньскім ветрам), і ў лекцыях. Тут варта згадаць расповед пра канцэпцыю шчаслівага лесу і спосабы прышчапіць яе ў гарадскую прастору — праект «І'М» калектыву Monogroup. Дарэчы, адзін з удзельнікаў групы, Аляксандр Хадзякоў, пачаў сваю лекцыйную прамову з тонкага тролінгу прасунутай хіпстарскай аўдыторыі: «...Калі я быў студэнтам, бэйджы былі вось такія *(паказвае памер скрынкі запалак)*, а сёння на Тыдні дызайну ў мяне бэйджык у шэсць раз большы і пакрыты пластыкам. Чаму? Ну, проста гэта прышпільны



логію існуючай беларускай архітэктуры (кшталту неашале, хайтэк/хайтак, мясцовыя версіі палацавага стылю, бруталізму і футурызму — улюбёнца бюро, што распрацоўваюць праекты масавай жылой забудовы).
Гучалі важныя для будучых прафесіяналаў, якія складалі аснову лекцыйнай аўдыторыі, думкі пра прафесію. Напрыклад, што галоўная задача архітэктара — не нашкодзіць тканцы горада. Што ў архітэктара ёсць два шляхі: мастацкае праектаванне (якое мяркуе стварэнне прыгожых будынкаў, але мастацкае бачанне робіцца прыматам і іншыя фактары не бяруцца да ўвагі) і праектаванне аналітычнае, пры якім улічваюцца інтарэсы насельніцтва, асаблівасці тэрыторыі і г.д. Што ў цэнтры ўвагі дызайнера, архітэктара — чалавек. І архітэктарам з дызайнерамі варта вучыцца ў распрацоўшчыкаў лічбавых прадуктаў больш думаць менавіта пра карыстальніка і праектаваць сцэнарыі для яго. Гарады сапраўды могуць стаць сэрвісам для вырашэння праблем чалавека. І архітэктары павінны ставіць перад сабой правільныя мэты і праектаваць не для сацыяльных праблем, а для людзей, якія з імі сутыкаюцца...

1. Павільён «Projection». Аўтары A.Alperen Sahin (Турцыя), Jack Williams (Англія). Праект і рэалізацыя.
2. Арт-аб'ект «In Between». Аўтарка Franci Kaucz (Бразілія).
3, 4. Павільён «Sky is the Limit». Аўтары Ілля і Настасся Катлярскія (Беларусь).

У спектаклі «Пушкін. Вельмі маленькія трагедыі» Беларускага тэатра лялек раскрыцця прынцыпова новых сэнсаў у творчасці класіка альбо кардынальнага перагляду яго асобы не адбываецца. Тым не менш усё, заяўленае рэжысёрам у перадпрэм'ерных інтэрв'ю, ад сувязі кожнай «маленькай трагедыі» з асабістымі перажываннямі Пушкіна да адлюстравання стану маральнасці сучаснага грамадства, адшукаць у пастаноўцы Аляксея Ляляўскага можна без асаблівых складанасцяў.

Віталь Рачкоўскі (Вальсінгам). «Пушкін. Вельмі маленькія трагедыі».
Фота Сяргея Ждановіча.



ISSN 0208-2551



ПАДПІСНЫЯ ІНДЭКСЫ 74958, 749582. РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.